José Carlos González Boixo (editor)

Tendencias de la narrativa mexicana actual



Ediciones de Iberoamericana

Serie A: Historia y Crítica de la Literatura
Serie B: Lingüística
Serie C: Historia y Sociedad
Serie D: Bibliografías

Editado por
Mechthild Albert, Walther L. Bernecker,
Enrique García Sto.-Tomás, Frauke Gewecke,
Aníbal González, Jürgen M. Meisel,
Klaus Meyer-Minnemann, Katharina Niemeyer

A: Historia y Crítica de la Literatura, 43

José Carlos González Boixo
(editor)

Tendencias de la narrativa mexicana actual

Iberoamericana – Vervuert – 2009

Este libro fue realizado con la ayuda del Plan Nacional de I+D+I del Ministerio de Educación y Ciencia de España.

Proyecto de Investigación *Estrategias narrativas en la literatura mexicana reciente. Estructuras, modelos, tendencias y estudios de género en el relato posterior a 1968* (HUM2005-05092/Filol).

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel. + 34 91 429 35 22
Fax + 34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel. + 49 69 597 46 17
Fax + 49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

Cerro Tres Marías núm. 354
Col. Campestre Churubusco, C.P. 04200
México D.F.

ISBN (Iberoamericana) 978-84-8489-451-3
ISBN (Vervuert) 978-3-86527-475-5
ISBN (Bonillas Artigas Editores) 978-697-7588-12-2

Imagen de la cubierta: montaje fotográfico de W Pérez Cino

Diseño de la cubierta: Michael Ackermann

The paper on which this book printed meets the requirements of ISO 9706

Printed in Spain

Índice

Introducción
Del 68 a la generación inexistente

José Carlos González Boixo
Universidad de León

Los estudios que se reúnen en este volumen pretenden ofrecer una visión panorámica de algunas de las tendencias más representativas de la narrativa mexicana de los últimos años.[1] El punto de inflexión es, como se indica en el título del libro, el momento actual, nomenclatura difusa desde la que aspiramos abrir un espacio de discusión y reflexión sobre el panorama reciente de dicha narrativa, en el que se tengan en consideración tanto las últimas aportaciones como las tendencias más representativas de años recientes. Si, por una parte, se intenta llegar a la producción más actual —con las necesarias precauciones críticas— se hace necesario precisar también el marco temporal del que se parte, puesto que, aunque no se intente trazar una historia literaria,[2] sí es importante delimitar el concepto de *actual*. Hay numerosas razones, como podremos comprobar, para fijar esa frontera de lo «actual» en el año 1968.

Pero antes de comenzar a analizar esta cuestión, indicaré las tres partes en que se divide esta introducción. La primera parte analiza cuál ha sido la evolución de la narrativa mexicana entre 1968 y la generación de los autores nacidos en la década de los años sesenta: en estos cuarenta años de narrativa se han editado obras importantes y se han sucedido diversas tendencias narrativas. La segunda parte estudia a los autores nacidos en los años setenta, generación que ha recibido, por parte de algunos de sus miembros, la denominación de «generación inexistente». La mayor atención que se dedica a esta parte se debe a que, siendo la última generación de narradores mexicanos, aún no es percibida con nitidez. Sus logros literarios deben producirse en un futuro cercano, pero bien está, sin embargo, disponer de una información que nos permita seguir su proceso de evolución. La tercera parte resume algunas de las tendencias sig-

---

[1] Se trata de trabajos surgidos en el marco de un Proyecto de Investigación patrocinado por el Ministerio de Educación y Ciencia de España.

[2] Dicha historia puede verse en González Boixo y Ordiz Vázquez (2008).

nificativas del período narrativo analizado y sirve de preámbulo al sumario de estudios contenidos en este libro.

I

La crítica literaria se ha fijado, con frecuencia, en 1968 como una fecha simbólica en el devenir de la literatura mexicana y especialmente en su narrativa. Tal como puede apreciarse en la edición coordinada por Karl Kohut (1995), se trata ya de una categoría crítica comúnmente aceptada. Citar este año en México es recordar la matanza de estudiantes del 2 de octubre en la plaza de Tlatelolco que, a la postre, significó el derrumbamiento del régimen surgido de la Revolución de 1910, el fin del monopolio político del PRI y el surgimiento de una sociedad que aspira a tener las mismas condiciones que las democracias occidentales más evolucionadas. Lo mismo que la Revolución ponía fin a la etapa porfirista, 1968 ponía fin a la etapa de la Revolución. Pero además, a nadie se le escapa lo que dicha fecha significó en el ámbito internacional, abril en Praga y mayo en París, o los movimientos libertarios en Berkeley. Era el advenimiento de un nuevo tiempo, de nuestro tiempo, de la actualidad en la que vivimos. Y en el plano literario la trasformación no hacía muchos años que había comenzado, e Hispanoamérica estaba alcanzando sus mayores éxitos mundiales a través de la narrativa, la que se denominó «narrativa del *boom*». Sumados todos estos elementos nos damos cuenta de la trascendencia que el año 1968 tuvo para la narrativa mexicana. Por decirlo de otra manera, es en ese momento en el que se gestan las principales tendencias que, evolucionadas, llegan a nuestros días.

Los acontecimientos trágicos que vivió México en 1968 desembocaron, en términos literarios, en una narrativa comprometida, de carácter realista, que se ocupó de dar testimonio de aquellos aciagos días. Novelas como *El gran solitario de Palacio* (1971) de René Avilés Fabila, *La plaza* (1972) de Luis Spota o *Los símbolos transparentes* (1978) de Gonzalo Martré tienen un marcado carácter documental. Un paso más en esta dirección lo ofrecen obras en las que la ficción novelesca sólo se aprecia como marco formal de un relato que pretende ser testimonial y verídico de lo acontecido: es el caso de *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska.

Se iniciaba así una tendencia en la que prima el testimonio y la denuncia social, adoptando una posición crítica sobre la situación política y social del México posterior a 1968, al tiempo que la reflexión toma en especial consi-

deración a los grupos sociales menos favorecidos. Es el caso de la representativa novela *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska, de algunas de las obras de Carlos Montemayor como *Mal de piedra* (1980) o *Minas del retorno* (1982), o las de Armando Ramírez, *Chin Chin el Teporocho* (1971) y *Violación en Polanco* (1980) o la novela *La mañana debe seguir gris* (1977) de Silvia Molina.

Esta tendencia documental y testimonial ha encontrado su último eslabón en torno a la rebelión zapatista iniciada en 1994 y encabezada por el llamado Subcomandante Marcos. Su novela *Muertos incómodos* (2005), escrita en colaboración con Paco Ignacio Taibo II, o *Nosotros estamos muertos* (2001) de Jaime Avilés son muestras de la vitalidad que la literatura de denuncia sigue teniendo en nuestros días. Añadamos que el simbolismo revolucionario de la rebelión zapatista ha sido objeto de controversia en los numerosos libros que han estudiado este fenómeno social.

Una reflexión más profunda sobre los acontecimientos del 68 y del nuevo tiempo mexicano que se abría a partir de dicha fecha se impuso en otros escritores. Herederos de la larga tradición ensayística iniciada en el siglo XIX sobre el tema de la identidad, presente en las mejores novelas mexicanas del siglo XX, buen número de narradores se inscriben en esta tendencia central en el último tercio del siglo XX. Tlatelolco sigue siendo el motivo principal, pero como parte de un análisis más global, en las novelas *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso —uno de los grandes éxitos editoriales de la novela mexicana—, y en *Si muero lejos de ti* (1979) de Jorge Aguilar Mora. En torno al 68 gira la novela *Manifestación de silencios* (1979) de Arturo Azuela, autor representativo del asentamiento de la tendencia narrativa que indaga en la realidad mexicana, tema presente en otras obras suyas como en *El tamaño del infierno* (1974), en la que se analiza el período que va desde la Revolución hasta 1968, y en *La casa de las mil vírgenes* (1983), panorama del México de los años cincuenta.

A medida que nos acercamos a nuestros días, se aprecia un aumento del tono pesimista, presente en las notorias novelas *La guerra de Galio* (1991) de Héctor Aguilar Camín y *Guerra en el paraíso* (1991) de Carlos Montemayor; además, el análisis introspectivo sobre México se circunscribe cada vez más a la ciudad, siguiendo las pautas impuestas por la «nueva novela hispanoamericana», lo que quiere decir que, en el caso de México, estamos hablando casi siempre de México D. F., como puede apreciarse en *Calles como incendios* (1985) de José Joaquín Blanco, en *La noche oculta* (1990) de Sergio Rodríguez o en *Amor propio* (1992) de Gonzalo Celorio. Pero también hay que anotar un renacimiento

de la narrativa «rural», espacio primordial de Jesús Gardea, autor de *El sol que estás mirando* (1981) o *El diablo en el ojo* (1989), y en otros narradores como Daniel Sada, Joaquín-Armando Chacón y Luis Arturo Ramos.

El 68 significó —más allá de su particularidad en México— el inicio de una nueva etapa en las sociedades occidentales. En lo que respecta a la narrativa hispanoamericana, esa modernidad quedaría fijada en un éxito editorial sin precedentes, la llamada «narrativa del *boom*» o «nueva narrativa hispanoamericana», que en las décadas de los sesenta y setenta convertiría en mitos literarios a una decena de autores. México fue uno de los países mejor representados en ese cambio narrativo basado en el experimentalismo formal. *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, seguía siendo en 1968 modelo de las nuevas tendencias, y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, podría ser considerada como la primera novela del *boom*, y su esencial carácter experimental se mantendría en muchas de las obras que hasta hoy ha seguido escribiendo este prolífico escritor. El experimentalismo y la metaficción se convirtieron en señas de identidad de la escritura de otros autores de la generación de Fuentes, como ocurre en Salvador Elizondo, Vicente Leñero, Fernando del Paso y José Emilio Pacheco que, en torno al año 1968, publican sus novelas y cuentos más celebrados.

Si el experimentalismo fue el rasgo que caracterizó a la generación del *boom*, no debe marginarse a otro grupo de escritores de la generación de Fuentes que, siguiendo técnicas narrativas tradicionales, alcanzaron un notable reconocimiento: Luis Spota, Sergio Galindo, Sergio Pitol, Jorge Ibargüengoitia, o Juan García Ponce. Por otro lado, hay que señalar que, con el paso del tiempo, se produjo también en los escritores experimentalistas una general evolución hacia formas narrativas más conservadoras.

La rebeldía del 68 la encontramos también en la variante generacional denominada *la Onda*. Tres son sus miembros más destacados: José Agustín, Gustavo Sáinz y Parménides García Saldaña. Desde 1964, fecha en la que se publican algunas de las novelas más significativas de esta tendencia, hasta mediados de los años setenta en que decae, la propuesta narrativa tuvo una gran originalidad. En buena medida, la Onda reflejó la rebeldía juvenil que asociamos a mayo del 68 en París: el cuestionamiento de la sociedad burguesa, la exaltación de una libertad utópica y la propuesta de un nuevo modelo social, todo ello en un marco urbano signado por marcas de identidad como la forma de vestir y la música rock que se convierten en modelos universales. Su mayor acierto tuvo lugar en el ámbito lingüístico, al conseguir trasladar al texto la esencia de un lenguaje juvenil plagado de frases y palabras coloquiales, casi indescifra-

ble a veces para el hablante desconocedor de esas jergas juveniles. Uno de los ejemplos más significativos puede verse en los cuentos de Parménides García Saldaña, *Pasto verde* (1968).

Pero 1968 puede ser también una fecha de referencia para los escritores que nacen en su entorno o en años posteriores, nuevas generaciones para las que Tlatelolco se convierte en un referente libresco y para los que la narrativa del *boom* es algo que suena a antiguo. Sus intereses son tan diferentes a los de las generaciones anteriores que, muchas veces, parecen antagónicos. El primer aldabonazo de los nuevos tiempos tuvo un nombre propio y alcanzó pronto el éxito: el *Crack*.

En 1996, los cinco iniciales componentes del *Crack* firmaban un manifiesto cuyo éxito fue indudable desde la perspectiva del *marketing*. Nacidos en los años sesenta, Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Eloy Urroz presentan al día de hoy una copiosa producción novelesca, entre la que han alcanzado un especial reconocimiento crítico algunas novelas: *En busca de Klingsor* (1999) de Volpi y *Amphitryon* (2000) de Padilla. Muchas de las características que les definen son comunes a las nuevas generaciones de narradores mexicanos y coincidentes con propuestas que surgen en estos años en otros países hispanoamericanos. Tal como han señalado Ricardo Chávez y Celso Santajuliana (2000-2003), se parte de una toma de conciencia de aquello que les separa de autores como Fuentes o Elizondo, representativos de la nueva narrativa de los años sesenta y setenta. Apenas se sienten interesados por las técnicas experimentales y, en la temática, abundan historias ficcionales en las que México no está presente, algo que les diferencia de la trayectoria novelística anterior del país, siempre tan preocupada por la esencia de lo mexicano y por la reflexión sobre el devenir histórico del país.

Se hace evidente a partir de esta generación la fractura que se produce con la etapa anterior. Para aquellos veinteañeros que empiezan a publicar a principios de los años noventa la fecha de 1968, año en el que algunos de ellos habían nacido, no tenía ya ningún sentido ni social ni literariamente. Más bien se sentían lastrados por lo que significaba y necesitaban liberarse del tópico que, en torno a ella, se había creado del escritor hispanoamericano. Y en esto coinciden plenamente con las generaciones paralelas que en el resto de Hispanoamérica buscan también liberarse de ciertas manifestaciones que alcanzan el grado de tópicos del *boom*, simbolizadas en el «realismo mágico», tema criticado en forma humorística en la antología *McOndo* de Alberto Fuguet y Sergio Gómez (1996), libro que resume las aspiraciones comunes de los entonces jóvenes

narradores hispanoamericanos y que se encuentra en sintonía perfecta con el *crack*. Su rechazo al encasillamiento limitativo como «escritor hispanoamericano» les impulsa, si no a desechar los temas nacionales, sí a preferir otras ambientaciones, como la europea.[3]

Hoy día el *crack* tiene ya un lugar asignado en el tiempo. Sus miembros siempre manifestaron que su propuesta estaba abierta a quienes quisieran adherirse y, en definitiva, lo que ha permanecido es el espíritu de cambio generacional. Abandonada la imperativa reflexión sobre México, nuevas tendencias se van definiendo, desde las más personales e inclasificables hasta las que parecen seguir ciertas modas provenientes del mundo anglosajón o las que tratan de trasladar al campo literario lecturas marginales y juveniles.

Muy personal resulta Mario Bellatin. Sus excéntricas historias, nada complacientes con «lo comercial», han recibido importantes premios y se han traducido a diversos idiomas. Su interés por lo japonés —desde su particularísima visión— le ha llevado a escribir varias novelas con esta temática, siguiendo siempre pautas experimentales, como ocurre en la metaficción que recorre *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001). Experimentalismo que, sin concesiones, puede verse en la breve y enigmática novela *Perros héroes* (2003). Sus numerosas novelas presentan rasgos comunes: un universo cerrado y alegórico, casi kafkiano, con la enfermedad como obsesión, presentado a través de una escritura austera en la que la elipsis es una constante.

El denominado *realismo sucio* norteamericano parece haberse aclimatado con éxito en México. Guillermo Fadanelli es su mejor representante y cuenta con una amplia obra publicada. Su corrosivo humor va más allá de la crítica de las costumbres sociales y cuestiona los principios más respetados. Sus descarnadas historias pueden estar, sin embargo, teñidas de ternura. Posee además un estilo impecable que le sitúa entre los narradores más relevantes del momento actual. Su dominio del cuento puede apreciarse en *Compraré un rifle* (2004) y, como novelista, tiende hacia el relato o la novela corta, siendo una de las más conocidas *La otra cara de Rock Hudson* (2004). A Xavier Velasco le llegó la fama al obtener el Premio Alfaguara con *Diablo Guardián* (2003). Experimentalista verbal y obsesionado por la forma, se acerca a un mundo de prostitución y

[3] Junto con la antología *McOndo*, resulta interesante para conocer las opiniones de los narradores hispanoamericanos de esta generación el libro colectivo *Palabra de América* (VV. AA., 2004). En él encontramos textos de Volpi, Cristina Rivera Garza, Padilla y de escritores de otros países, Roberto Bolaño, Rodrigo Fresán, y Santiago Gamboa, entre otros.

droga que parece conocer bien: rockero y noctámbulo, casi siempre irreverente, su vicio secreto siempre fue la literatura.

Hay que mencionar también a otros escritores de esta misma generación, nacidos en los años sesenta, menos conocidos que los autores del *Crack* (beneficiados por el efecto publicitario), pero que ya tienen una obra significativa. Es el caso de Hugo Valdés, David Toscana, Edgardo Bermejo, Adriana Díaz Enciso, Verónica Murguía y Pablo Soler Frost. Además, conviene recordar a una generación entre la Onda y el *Crack*: algunos autores de esta generación, nacidos en los años cincuenta, han alcanzado un gran éxito. Es el caso de Laura Esquivel, Carmen Boullosa y Juan Villoro.[4]

II

Y llegamos al final. ¿Qué ha habido después del *Crack*? Pues, la generación de los setenta, es decir, de los autores nacidos en esa década.[5] Éste será el límite: autores que en este momento tienen, más o menos, entre treinta y cuarenta años. Ir más allá —la generación de los ochenta— es prematuro, pues aún muchos de los miembros de la generación de los setenta están iniciando su obra literaria.

El interés comercial de las editoriales nos ha proporcionado en los últimos años una serie de antologías que pretenden mostrar la existencia de esta última generación de narradores mexicanos.[6] El conjunto de autores antologados es amplio y poco fiable, a juzgar por el escaso número de nombres que vemos que se repiten en dichas antologías. Lo cual, por otra parte, es lógico, pues son pocos los que empiezan a tener una obra literaria de cierta entidad numérica (algo prescindible, desde luego, si apareciese una obra singular —cosa que no ha ocurrido). Por otra parte, como es fácil de imaginar, la polémica está servida, pues resulta difícil aceptar una selección basada en criterios muy dispares y, a

[4] Un panorama amplio sobre narradores mexicanos nacidos en las décadas de los años cuarenta y cincuenta lo ofrece Francisco Torres (2007). Como «curiosidad» ha de tomarse la encuesta realizada por la revista *Nexos* (n.º 352, abril de 2007) sobre «Las mejores novelas mexicanas de los últimos 30 años». Interesante resulta el artículo de Blanco (2007) en el que se comenta dicha encuesta.

[5] Algunas antologías, tal como se mencionará, inician el marco cronológico en 1968, sin duda influenciadas por tan mágica cifra.

[6] Son antologías de cuentos, dado que no sería comercial incluir fragmentos de novelas, pero el interés es establecer una nómina de narradores (la mayoría intenta publicar *también* novelas).

veces, subjetivos.[7] Son cinco las antologías de referencia publicadas hasta el momento: *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de siglo* (1997), *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio* (2000), *Nuevas voces de la narrativa mexicana* (2003), *Novísimos cuentos de la República Mexicana* (2005) y *Grandes Hits, vol.1. Nueva generación de narradores mexicanos* (2008).

La primera estuvo a cargo de Leonardo da Jandra y Roberto Max (1997) y logró un buen impacto editorial. Puede considerarse como un primer marco definitorio de la generación de los setenta, aunque no sea ésta su pretensión. Un porcentaje elevado de los autores seleccionados pertenecen a dicha generación, pero se incluyen también a autores que, como Bellatin, Hugo Valdés o David Toscana, son de una generación anterior. *Generación del 2000* es una compilación realizada por Agustín Cadena y Gustavo Jiménez (2000) que utilizó como criterio de selección que los narradores incluidos en la antología tuviesen menos de treinta y cinco años. No tuvo demasiada repercusión, tal vez debido a la amplitud del panorama que pretendió abarcar, dado que incluye poesía, narrativa y ensayo. Aunque con mayor difusión, *Novísimos cuentos de la República Mexicana*, compilación de Mayra Inzunza (2005), tampoco ha alcanzado un papel significativo. Nuevamente, se establece el límite de treinta y cinco años para ser incluido en la antología (nacidos entre 1968 y finales de los setenta), reuniendo a treinta y dos escritores, uno por cada Estado del país más el Distrito Federal. Es un criterio respetable, pero que, obviamente, distorsiona la representatividad de la generación de los años setenta. En todo caso, la antología afianza el concepto de *generación*, tal como se puede apreciar en una de las reseñas que Alberto Chimal (2005) escribió, anotando el carácter individualista de los escritores de esta generación, su consciente carencia de un programa coherente y las profundas diferencias de asuntos y técnicas entre los textos reunidos.

En 2003, se publicó *Nuevas voces de la narrativa mexicana*,[8] un buen éxito editorial (se reeditó al año siguiente), que tiene la aparente virtud de acertar en la selección de autores, ya que suelen ser mencionados en otras referencias a la generación de los setenta. Se escogieron 22 cuentos de narradores nacidos

---

[7] Cristopher Domínguez (2007), provocativo y polémico crítico literario, añade su parte de pimienta al citar sólo a tres autores de la generación de los setenta.

[8] No consta quién hace la selección, por lo que en la ficha bibliográfica se menciona como «VV. AA.».

a partir de 1968, menores, por lo tanto, de treinta y cinco años. Se aprecian multitud de tendencias: la metaficción, el relato histórico, lo fantástico, el intimismo, la marginalidad de los barrios urbanos, lo escatológico o la denuncia. Esta diversidad temática podría llevarnos a pensar en un rasgo generacional, el «hibridismo cultural», algo, sin embargo, prematuro de dilucidar si se parte sólo de una o varias antologías.

La última de las antologías publicadas, *Grandes hits…*, editada por Tryno Maldonado (2008), incluye a 19 narradores que, como en el caso de la anterior antología, disfrutan ya de una cierta notoriedad (aunque sólo hay coincidencia entre ambas antologías en cinco nombres). Los criterios generacionales son, en este caso, más estrictos (nacidos entre 1970 y 1979), algo que tampoco parece muy significativo dado el estrecho margen cronológico diferenciador entre las diversas antologías. Vuelven a aparecer la mayoría de los temas citados en *Nuevas voces…*, con una mayor insistencia en lo fantástico (en la línea de la ciencia ficción) y en una violencia unida a la marginalidad, con cierto paralelismo con la corriente del «realismo sucio» cultivado por Fadanelli. Sólo uno de los cuentos apuesta por la literatura experimental.

El conjunto de estas antologías reúne a más de 60 autores, lo cual significa que aún no se ha producido la decantación suficiente. Sólo algunos de ellos aparecen repetidos en todas o varias de las antologías, pero no resulta fiable seguir ese criterio como índice de calidad (y, por ello, es preferible omitir sus nombres). Sí resulta claro que todas estas antologías han pretendido mostrar el panorama narrativo mexicano desde un punto de vista generacional (independientemente de la mayor o menor laxitud en cuanto a las fechas de nacimiento de los autores seleccionados), dado que ninguna de ellas trata de ofrecer el panorama real editorial que la narrativa mexicana ha presentado en estos últimos años. La pregunta que queda en el aire es si realmente se puede hablar de una generación, en el sentido literario, dado que desde el punto de vista cronológico nadie tiene opción a autoexcluirse. De ahí que no sea lo mismo hablar de la generación de los setenta como puro marco referencial en cuanto a la fecha de nacimiento, que de una generación que se siente como tal en cuanto proyecto literario. Es en este último sentido en el que cabe analizar algunos textos de narradores de esta generación que podrían tener el valor de manifiestos (aunque alguno de sus autores rechaza expresamente este carácter), propuestas individuales que parecen quedar a la espera de una determinada aceptación colectiva (lo que les diferencia del típico manifiesto generacional tipo *crack*).

Estos textos *manifiestos*, a los que habrá que añadir otros, son, en orden cronológico, los siguientes: Geney Beltrán, «Historias para un país inexistente» (2004-2005); Rafael Lemus, «Aquí, ahora: cuatro notas sobre la nueva novela mexicana» (2007); Jaime Mesa, «La generación inexistente» (2008); Tryno Maldonado, «Introducción» a *Grandes hits* (2008). Sí parece, pues, que se pueda hablar de una generación literaria que ha ido recibiendo diversos nombres, la «No Generación», «Generación de la Crisis», «La generación inexistente», «Generación Atari».[9] Entre estas denominaciones, la que parece triunfar, de momento, es «La generación inexistente». Basándonos en estos cuatro textos señalados, en las manifestaciones de los narradores de esta generación y, por supuesto, en las obras literarias que hasta el momento han publicado, podrían establecerse una serie de aspectos generacionales, cuyo carácter provisional a nadie se le escapa:

1. La existencia de una generación. ¿Cuándo se admite que existe una generación? Porque la aplicación mecánica de generaciones en función de determinados períodos cronológicos apenas si es útil metodológicamente al trazar una «Historia literaria». Tiene que haber un espíritu generacional, algo que en este caso sí parece existir, aunque en forma tan negativa como sugieren la mayoría de los nombres propuestos. Pueden sentir que tienen una generación que los antecede, la del *crack*, o, sin etiquetas, la generación de autores nacidos en los años sesenta, casi de la misma edad que la de muchos de ellos, con los que coinciden en muchos aspectos. Pero perciben, también, que la renovación narrativa que desearían hacer ya fue realizada por sus predecesores, de ahí su carácter «inexistente».[10] Hasta el momento no se ha producido un manifiesto que plasme una voluntad expresa de ser una generación, pero sí hay una pública relación entre un numeroso grupo. Existen, además, temas y actitudes comunes, suficientes como para hablar de espíritu generacional.

2. El «No Tema Mexicano». No es una generación que se haya destacado por propuestas novedosas en técnica narrativa, aunque algunos autores siguen arriesgándose en la vía experimental. Lo que los unifica es su deseo de abandonar la idea de una «literatura nacional», expresión de una búsqueda de la

---

[9] Propuesta esta última de Tryno Maldonado en referencia al juego de video *Atari 2600*, comercializado en el año 1977, símbolo de una generación nacida en la época de las nuevas tecnologías.

[10] A la generación de los sesenta, que en parte podrían estar representados por el *crack*, les debió resultar difícil convivir con sus predecesores, la generación del *boom*, cuya ejemplaridad podía resultar asfixiante. De ahí, sus temas cosmopolitas como expresión de una ruptura que significaba, también, unas señas de identidad.

esencialidad de lo mexicano, componente clave de la narrativa mexicana hasta la ruptura que en este tema efectuaron los escritores de la generación del *crack*. No hablar de México se convirtió para el *crack* en una consigna para demostrar que un escritor nacido en México no estaba obligado a ejercer de mexicano. La generación inexistente da un paso más: ya no tiene necesidad de forzar su narrativa excluyendo de manera consciente el espacio mexicano, porque ha asumido que no tiene obligación de realizar una literatura *nacional*. México aparecerá o no, como una más de las localizaciones de las historias, sin que interese como tema de reflexión. Esta actitud no parte de una falta de conciencia social sino, más bien, de la comprobación de la quiebra de la sociedad mexicana actual. Geney Beltrán insiste de modo especial en esta cuestión: el concepto de país, de nación ha desaparecido. Rulfo ya había escrito en 1955, con *Pedro Páramo*, su «acta de defunción», y esa experiencia literaria se hizo realidad para las generaciones que empiezan a vivir los sucesos del 68. La imagen visible de México a finales de los sesenta no puede ser más negativa: corrupción, falta de democracia, violencia, ausencia de futuro. Liberados de la idea y el compromiso de nación, la nueva generación, «los nietos de Rulfo», podrán escribir sobre cualquier tema, desde su preciado «individualismo» (ideas centrales del texto de G. Beltrán).[11] Esta opinión es recogida por Jaime Mesa, quien lamenta la ausencia de certidumbres en su generación y su sentimiento de orfandad. También en esta línea se manifiesta Rafael Lemus, ratificando lo que parece que es un concepto asumido por toda su generación, el agotamiento de las literaturas nacionales. Como consecuencia, el narrador actual debe ser un escritor global, aunque Lemus se queja de la preferencia de los narradores de su generación por los espacios ficticios, y plantea la necesidad de volver a escribir sobre el México en el que se vive (aspecto que marca una diferencia sustancial con la propuesta del *crack*).

3. La generación de Internet. Sin duda, para las próximas generaciones este medio de comunicación será mucho más decisivo, en formas que ahora no podemos imaginar. Es la primera generación que, de manera global, se da a conocer a través de la web, que publica sus relatos en la Red, que participa en foros de debate comunes, que se difunde a través de blogs. Jaime Mesa se pregunta si no serán ellos la última generación que publique en papel, algo que

[11] Su texto es la «introducción» a una muestra de la narrativa mexicana reciente que aparece en ese número de la revista. Muchos de los seleccionados son de la generación de los setenta.

puede ser menos futurista de lo que ahora parece a la mayoría de lectores.[12] Pero esta generación todavía ama el papel y, además, el libro sigue siendo necesario (por lo menos, y de momento, desde la perspectiva comercial). Lo curioso es que se ha producido una simbiosis entre el libro e Internet: se necesita el libro como base para una difusión masiva como la que se origina en internet (buscadores como Google pueden acumular miles de referencias y, del mismo modo, bancos de datos como Wikipedia permiten una actualización continua de la información).

4. Una generación de becarios. No todos, evidentemente, pero sí un número significativo. Además, tener un apoyo institucional no es malo (Rulfo tuvo una beca para escribir *Pedro Páramo*). México es un país que tradicionalmente ha apoyado a los creadores y hoy se benefician los escritores becados por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) a través del programa Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Becas que se multiplican si se hiciera un recuento por los estados de la nación. El apoyo institucional se hace patente además a través de revistas y editoriales (muy significativa es la editorial Tierra Adentro). Es una generación que dispone de muchas posibilidades, pero que, como en cualquier otra actividad hoy día, necesita ser muy competitiva. De ahí que (la mayoría) intente publicar en las editoriales más prestigiosas y de mayor impacto comercial, y que una revista influyente como *Letras Libres* se haya convertido para muchos en su medio habitual de publicación de cuentos, reseñas y otros textos.

5. Una generación huérfana y desencantada. Así se titula uno de los apartados del texto de Tryno Maldonado. A la carencia de escritores en las generaciones inmediatas a ellos del relieve de Rulfo o de Fuentes, a los que pudiesen seguir u oponerse, se une el desencanto producido por la situación del país. Es posible que, con el paso del tiempo, propuestas como las de Rafael Lemus a favor de una reflexión sobre el México actual encuentren su lugar en la narrativa de los escritores de esta generación. La tendencia actual —al margen de algunos atisbos de literatura comprometida— tiene un fuerte componente de hibridismo cultural, un marcado individualismo y una notable falta de proyectos ambiciosos. Todo ello como consecuencia, seguramente, de la cultura global en la que estos jóvenes escritores se han educado, en la que el concepto de nacio-

---

[12] El libro electrónico empieza a ser una realidad después de que, a finales del 2007, Amazon haya comenzado la comercialización de su *Kindle*, con una capacidad de memoria de 200 libros y una posibilidad de descarga de 90 000 títulos.

nalidad se diluye y en la que pesan mucho más las influencias globales que las locales. Cada vez más, el lugar de nacimiento va siendo menos significativo y las generaciones se convierten en transnacionales. La actual sociedad tecnológica les ha permitido situarse en una situación privilegiada, desde la que observan, con frustración, que la mayor parte del país sigue anclado en lo que para ellos ya es el pasado. Sintiéndose ajenos a su propia sociedad, caen en el desencanto, sin saber qué hacer. No deja de ser significativo que Jaime Mesa se lamente de que en esta época no se escriba una obra del aliento de *La región más transparente*, una obra que represente a su generación.[13]

Como colofón, se ofrece un listado de narradores de esta generación. En parte es una selección personal, en parte, resultado de la mayor proyección pública que algunos autores han conseguido. No intenta, por lo tanto, establecer un canon, sino visualizar el potencial de la generación. Se han incluido autores nacidos entre 1968, por el simbolismo de la fecha, y finales de los años setenta.

Fabricio Mejía (1968): *Hombre al agua* (2004), *El rencor* (2006); Iván Ríos Gascón (1968): *Luz estéril* (2003); Álvaro Enrigue (1969): *La muerte de un instalador* (1996), *Hipotermia* (2005); David Miklos (1970): *La piel muerta* (2005); Tomás Granados (1970): *Olvidos memorables* (1996); Alberto Chimal (1970): *Gente del mundo* (1998), *Grey* (2006); Martín Solares (1970): *Los minutos negros* (2006); Julieta García González (1970): *Vapor* (2004), *Las malas costumbres* (2005); Julián Herbert (1971): *Un mundo infiel* (2004); Bernardo Esquinca (1971): *Belleza roja* (2005); José Ramón Ruisánchez (1971): *Nada cruel* (2008); Ernesto Murguía (1972): *Un dios para sí mismo* (2005); Socorro Venegas (1972): *La muerte más blanca* (2000); Guadalupe Nettel (1973): *El huésped* (2006), *Pétalos* (2008); Heriberto Yépez (1974): *El matasellos* (2004); Eduardo Montagner (1975): *Toda esa gran verdad* (2006); Luis Felipe Lomeli (1975): *Todos santos de California* (2002), *Ella sigue de viaje* (2005); Antonio Ortuño (1976): *Recursos humanos* (2007); Jaime Mesa (1977): *Rabia* (2008); Rafael Lemus (1977): *Informe* (2008); Tryno Maldonado (1977): *Viena roja* (2005); Daniel Espartaco (1977): *El error del milenio* (2005).

[13] Diversas reflexiones generacionales pueden verse en Pablo Raphael (2007), quien realizó una serie de entrevistas a significativos narradores de esta generación. Su trabajo forma parte de un dossier que publicó la revista *Quimera*, titulado «Literatura mexicana, el relevo».

III

Este recorrido generacional debe completarse con una visión transversal que deje constancia de algunas tendencias y manifestaciones narrativas, presentes desde el año 68 hasta la actualidad.[14] Los autores que ahora se citan pertenecen, pues, a varias generaciones.

Especial mención debe hacerse a la narrativa femenina que, más allá de cuotas y discriminaciones positivas, ha alcanzado una representatividad poco común. Escritoras como Elena Garro, Elena Poniatowska, Inés Arredondo, Luisa Josefina Hernández, Margo Glantz o Cristina Rivera Garza han alcanzado un reconocimiento internacional que ha culminado en las narradores Ángeles Mastretta, con *Arráncame la vida* (1985), Laura Esquivel, con *Como agua para chocolate* (1989) y Carmen Boullosa, en sus numerosos libros narrativos.

Tal como se indicaba anteriormente, la línea experimental ha seguido teniendo sus adeptos. José Agustín y Gustavo Sáinz, después de su etapa *ondera*, se han orientado frecuentemente hacia la metaficción, y la tendencia experimental se aprecia también en autores como Carlos Páramo, Héctor Manjárrez, Jorge Aguilar Mora, Tomás Segovia y Federico Campbell.

La narrativa fantástica tiene en México bien asentada su presencia y, para apreciar su importancia sólo es necesario recordar algunos antecedentes inmediatos, y ya clásicos, asociados a los nombres de Carlos Fuentes y Juan José Arreola. Uno de sus principales representantes es Ignacio Solares, también autor de novelas históricas, que alcanzó su mayor éxito con *La invasión* (2004). Otro destacado narrador es Alberto Chimal, centrado en el cuento, género sobre el que ha publicado una docena de colecciones. Otras obras significativas son *La sed* (2001) de Adriana Díaz Enciso, *Birmania* (1999) de Pablo Soler y *El ángel de Nicolás* (2003) de Verónica Murguía.

Algunos géneros marginales respecto al canon literario han encontrado fervorosos adeptos. La novela policial o negra ha sido dignificada literariamente por Paco Ignacio Taibo II, hombre cuyo fuerte compromiso social queda explícito en sus numerosos ensayos y que, literariamente, ha destacado en esta variante de la novela negra. Entre sus numerosos títulos destacan *La vida misma* (1987), *Cuatro manos* (1987) y *La bicicleta de Leonardo* (1994). Otros autores destacados en esta corriente son Juan Hernández Luna, cuya novela *Tabaco para*

[14] Algunas de ellas se analizan en este libro que incluye, también, otros análisis particulares y significativos para apreciar las tendencias de la narrativa mexicana actual.

el puma (1997) fue un éxito editorial, Rafael Ramírez Heredia y Enrique Serna. Numerosos elementos de la novela policial, y de su versión cinematográfica en el *thriller*, han pasado a las novelas canónicas, sobre todo desde el punto de vista de la estructura.

La ciencia ficción tiene numerosos escritores jóvenes entre sus cultivadores. Campo específico de la narrativa fantástica, diluye a veces sus fronteras con otros géneros no canónicos como los *fanzines* y *comics*. José Luis Zárate, Gerardo Horacio Porcayo, cuya novela *La primera calle de la soledad* (1993) es una obra de referencia, y Bernardo Fernández son tres de los más reconocidos autores mexicanos de ciencia-ficción. También han publicado relatos de este tipo Antonio Malpica, Pepe Rojo y Gerardo Sifuentes. Todos ellos han cultivado, además, la literatura fantástica (en su concepción generalista) y algunos se han especializado en literatura infantil y juvenil (géneros marginados por el canon literario).

Como se señalaba al inicio, este libro no pretende ser una historia literaria de la narrativa mexicana del período posterior al 68, sino un intento de analizar sus corrientes o tendencias. Se estudian aquí varias de las ya mencionadas y otras a las que no se ha hecho referencia. En el apartado siguiente, «Sumarios», los autores han resumido sus aportaciones, de manera que el lector podrá apreciar, fácilmente, su contenido.

Bibliografía

BELTRÁN, Geney (2008): «Historias para un país inexistente», en *Blanco Móvil* 95 (invierno 2004-2005), y en web: blog del autor, 2/07/2008, y en http://elgeney.blog spot.com/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html (3.06.2008).

BLANCO, José Joaquín (2007): «La novela mexicana en las décadas del entretenimiento puro», en *Nexos* 352 (abril de 2007), <htpp://iguanadejolote.blogspot.com/2008/12/la-novela-mexicana-comentario.html> (05.05.2008).

CADENA, Agustín; JIMÉNEZ, Gustavo (eds.) (2000): *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio*, México: Tierra Adentro.

CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo; SANTAJULIANA, Celso (eds.) (2000): *La generación de los enterradores*, vol. I, México: Nueva Imagen.

CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo; SANTAJULIANA, Celso (eds.) (2003): *La generación de los enterradores*, vol. II, México: Nueva Imagen.

CHIMAL, Alberto (2005): «Una generación», en *La Jornada Semanal 532*, 15 de mayo de 2005, http:/david.horacio.googlepages.com/pabloraphael (28.07.2008).

DOMÍNGUEZ, Cristopher (2007): *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, México: F.C.E.

FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio (eds.) (1996): *McOndo (una antología de nueva literatura hispanoamericana)*, Barcelona: Grijalbo-Mondadori.

GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos; ORDIZ VÁZQUEZ, Javier (2008): «La narrativa en México», en Barrera, Trinidad: *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. III, Madrid: Cátedra, pp. 183-214.

INZUNZA, Mayra (ed.) (2005): *Novísimos cuentos de la República Mexicana*, México: Tierra Adentro.

JANDRA, Leonardo; MAX, Roberto (1997): *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la narrativa mexicana en el fin de siglo*, México: Joaquín Mortiz.

KOHUT, Karl (ed.) (1995): *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

Lemus, Rafael (2007): «Aquí, ahora: cuatro notas sobre la nueva novela mexicana», en *Quimera* 287 (octubre de 2007), pp. 34-38, <http://david.horacio.googlepages.com/rafaellemus> (15.05.2008).

Maldonado, Tryno (ed.) (2008): *Grandes Hits, vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*, México: Almadía.

Mesa, Jaime (2008): «La generación inexistente», en *Laberinto*, suplemento cultural de *Milenio*, 29/03/2008, <http://jmesa77.blogspot.com/2008/05/generacin-de-los-70s-inexistentes-en.html> (20.06.2008).

Raphael, Pablo (2007): «Relevos después del neoliberalismo. Trece hipótesis y una dispersión dialéctica de la literatura mexicana actual», en *Quimera* 287 (octubre de 2007), pp. 40-48, <http:/david.horacio.googlepages.com/pabloraphael> (28.07.2008).

Torres, Vicente Francisco (2007): *Esta narrativa mexicana*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Ediciones Eón.

VV. AA. (2003): *Nuevas voces de la narrativa mexicana*, México: Joaquín Mortiz.

VV. AA. (2004): *Palabra de América*, Madrid: Seix Barral.

Sumarios

La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea

Rosa María Díez Cobo
Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)

En el contexto que nos ocupa, el de la narrativa mexicana a partir de 1968, las incursiones de escritores mexicanos en la historiografía han dado lugar a numerosas novelas que exploran los archivos históricos de la nación mexicana desde una reinterpretación ficcional que busca con ello polemizar sobre el convulso devenir político y social del país. Este afán revisionista del conjunto de la historia mexicana, o de episodios concretos de la misma, es el que han desarrollado una larga nómina de autores en estas últimas décadas. El objetivo de mi estudio es, partiendo de la consideración general de las problemáticas conceptuales habidas en cuanto a la denominación más adecuada de este género narrativo, o en cuanto a su continuidad o su radical novedad, abordar el análisis específico de tres novelas que constituyen un claro hito por su diverso y paradigmático tratamiento de la materia histórica que reescriben. Estas novelas son *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (1971), *Terra nostra* de Carlos Fuentes (1975) y *Cielos de la Tierra* de Carmen Boullosa (1997).

La narrativa mexicana escrita por mujeres desde 1968 a la actualidad

Natalia Álvarez Méndez
Universidad de León

La riqueza de la narrativa femenina mexicana está relacionada en gran medida con el testimonio de marginación y con la reivindicación de libertad.

En sus discursos se cuestiona la visión del mundo ofrecida por la cultura patriarcal; se busca el desarrollo pleno de la subjetividad; y se pone fin a la imagen simplista entre mujer buena y mala. La necesidad de denunciar la represión y la marginación experimentadas históricamente lleva a las narradoras mexicanas a desarrollar una literatura que reivindica su cuerpo y su palabra. Esto provoca que se encuentren en los textos femeninos rasgos propios que se convierten en constantes en la narrativa cultivada en las últimas décadas del siglo xx y primeros años del siglo xxi. Dichos rasgos serán analizados en la primera parte del artículo. Posteriormente, en la segunda parte, se incide en una de las novelas que supuso un punto de inflexión en las letras mexicanas y un gran éxito mediático internacional: *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel.

Incursiones en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea

F. Javier Ordiz Vázquez
Universidad de León

El presente trabajo se inicia con un planteamiento teórico que intenta definir el concepto de *literatura fantástica* a partir de las principales contribuciones críticas, para centrarse, a continuación, en la creación literaria realizada en México a partir de 1968. En un panorama extenso y heterogéneo como éste, se plantea la necesidad de establecer una clasificación que recoja las distintas orientaciones que presenta esta tendencia en el país. La primera dirección sería la del fantástico *clásico*, compuesta por aquéllos relatos en los que el efecto de contraste (real/irreal) se hace explícito en el texto. Se analizan en este punto obras de José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Ignacio Solares, Adriana Díaz Enciso y José Luis Zárate, principalmente. En segundo lugar, se encontraría la línea de lo *neofantástico*, integrada por relatos en los que el acontecimiento extraordinario se vive sin sorpresa, aunque el contexto resulte aún reconocible y familiar para el lector. Francisco Tario y Homero Aridjis serán los autores tratados en este punto. Finalmente, se encuentra la línea de *lo maravilloso*, integrada por historias que reproducen universos totalmente alejados de la realidad objetiva, y donde se encuadran obras de Alberto Chimal, Emiliano González o Mario González Suárez.

Del *boom* al *Crack*: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio

Tomás Regalado
James Madison University

Envuelto en una vorágine de debates críticos, periodísticos y académicos, el *Crack* —grupo de siete escritores mexicanos nacidos en la década de los sesenta— se ha consolidado como punto de estudio central en la narrativa hispanoamericana de principios del siglo xxi. Desde su fundación en 1996, han alcanzado proyección internacional sus posiciones teóricas en torno a una vuelta a la novela totalizadora del *boom*, la disociación de las falsas continuaciones del realismo mágico en las dos décadas subsiguientes, y un discutido concepto de universalismo cosmopolitita heredero del Ateneo de la Juventud, Contemporáneos y la generación de Medio Siglo. Este artículo pretende analizar la historia del *crack* en el contexto de la problemática terminológica de la narrativa hispanoamericana contemporánea, cuestionando la uniformidad crítica de un fenómeno que abarca hoy siete autores —Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivill, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi— y más de ocho decenas de libros publicados: ¿qué es, en realidad, el *crack*? ¿Es grupo, generación o tendencia? ¿Qué lugar se reserva en el contexto de las letras hispánicas?

Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana

Francisca Noguerol Jiménez
Universidad de Salamanca

Descripción de una de las más importantes tendencias de la narrativa mexicana actual: el relato de detectives, en el que se reconoce con especial fuerza desde la década del setenta el *neopolicial* canonizado por Paco Ignacio Taibo II, dominante hasta bien entrados los años noventa y que aún hoy se muestra activo tanto en México D. F. —donde se originó— como en las provincias con especial incidencia en la frontera norte, que ha conocido la eclosión de esta estética en los últimos quince años. Frente a esta corriente narrativa, deudora del *hard boiled* estadounidense, en la última década se ha producido la eclosión de la ficción antidetectivesca o, lo que es lo mismo, el antipolicial metafísico here-

dero de las creaciones borgesianas, con frecuentes tramas basadas en el mundo del libro en las que las nociones de verdad e identidad se muestran escurridizas. Asimismo, se ha producido una notable hibridación de los textos, sobresaliendo los argumentos cercanos al *cyberpunk* y teñidos de rasgos procedentes del cine, la televisión y el cómic. En todos estos casos, la narrativa policial, que en los países de habla hispana comenzó importando el modelo anglosajón para luego parodiarlo, se muestra como una transgresión del canon, demostrando que la teoría de los géneros resulta especialmente interesante cuando se violan sus fórmulas.

El género seudocriminal. Inspiraciones policiacas en las novelas mexicanas del cambio de siglo

Nina Pluta
Akademia Pedagogiczna, Cracovia

La literatura mexicana del cambio de siglo continúa recibiendo la influencia del género criminal. Después de la renovación posmodernista (a partir de los años sesenta.) y del recrudecimiento de la fórmula en el así llamado *neopolicial*, en las últimas décadas los motivos como crímenes y pesquisas invaden todo tipo de narrativa. El presente artículo analiza su infiltración en las novelas no pertenecientes al género criminal propiamente dicho, llamadas provisoriamente *seudopoliciales*, de los mexicanos Sergio Pitol, Juan Villoro, Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Guillermo Fadanelli. En ellas se exploran las diferentes extensiones metafóricas del crimen, que se convierte en, por ejemplo, el destino, la voluntad de un «supremo hacedor», el crimen fundacional histórico, el acto transgresivo de la razón humana, o bien, en las novelas de Fadanelli, en una táctica cotidiana en un mundo sin leyes. En todo caso, el mal es percibido como omnipresente y el esquema tradicional de «crimen-investigación-solución-castigo» revela su ineficacia.

Ecocrítica, racismo medioambiental y renacimiento chicano

Imelda Martín Junquera
Universidad de León

La literatura de esta época, el llamado *renacimiento chicano*, se centra en dar a conocer las costumbres, las tradiciones y los ecosistemas que habitan los pobladores del sudoeste de los Estados Unidos. Al mismo tiempo, se trata de una literatura de denuncia en la que se ponen de relieve las condiciones de racismo medioambiental en las que viven y trabajan estos mexicano-americanos. En este sentido, se establece una diferencia clara entre las poblaciones rurales y las urbanas. Va a surgir el concepto del *barrio* frente al del *valle*. El barrio se convierte en un lugar hostil donde prima la lucha por la supervivencia como ocurre en *Caras viejas y vino nuevo* de Alejandro Morales. Otro concepto fundamental que surge en las obras de este período es la *memoria de Aztlán*, el territorio mítico a medio camino entre México y los Estados Unidos que habitan los chicanos. Miguel Méndez emplaza a sus *Peregrinos de Aztlán* en algún lugar de Arizona, fronterizo como lo es su literatura y la de sus compatriotas, conocedores todos ellos, tanto de la tradición literaria latinoamericana como de la estadounidense.

La novela que inaugura este renacimiento chicano, *Y no se lo tragó la Tierra,* de Tomás Rivera, ofrece una imagen desoladora del jornalero mexicano, que sufre el abuso y la opresión de clase y raza, muy en la línea del movimiento de César Chávez y los *United Farm Workers*. *Estampas del Valle* de Rolando Hinojosa ofrecerá, unos años más tarde, una visión desenfadada de su Belken county, el valle tejano donde *la raza* habita en paz.

Desde las montañas del sureste

Kristine Vanden Berghe
Universidad de Lieja/FUNDP-Namur, Bélgica

En diciembre de 1995, se registró formalmente la candidatura del Subcomandante Marcos para el Premio Chiapas en Arte como «escritor del pueblo». Gran entusiasta del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Régis Debray afirmó el mismo año que Marcos era el mejor escritor latinoamericano del momento (1995) mientras Hermann Bellinghausen lo proclamó el escritor

de izquierda más leído y apreciado en México (en Vázquez Montalbán 1999: 210). El que la prosa de Marcos no sólo fuera apreciada por sus correligionarios, lo demostraba la valorización de Octavio Paz quien, desde una posición ideológica distinta, se refirió a la renovación que significaba para el lenguaje político (1994: 57). Marcos, conocido sobre todo como portavoz del EZLN, ganó por lo tanto también fama como escritor. En esta contribución se estudiarán algunos aspectos significativos de sus relatos de ficción a partir de un análisis de los protagonistas de éstos, respectivamente el Viejo Antonio, don Durito de la Lacandona, Elías y varios personajes trasuntos del autor. Pero antes de entrar en esta materia cabe presentar brevemente los rasgos básicos de los textos.

La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea

Rosa María Díez Cobo
Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)

I. Introducción

«La historia de México es la del hombre
que busca su filiación, su origen.»
Octavio Paz.[1]

En consonancia con una tendencia que incidió casi por igual en toda la novelística latinoamericana, en la narrativa mexicana surgida desde finales de los años setenta se experimentó un auge inusitado y creciente en el cultivo de la temática histórica.[2] Por este motivo, algunos críticos en su evaluación de este fenómeno historiográfico en la literatura se han referido a «la obsesión por la historia» (Antonia Viu), al «dramático asunto de la historia» (José Miguel Oviedo) o a «la ansiedad por los orígenes» (Lois Parkinson Zamora). Sin embargo, como bien es sabido, esta tradición de reescritura o recreación del hecho histórico a través de su intersección con el texto de ficción no es originaria de nuestros tiempos, sino que posee una larga y amplia trayectoria en toda la narrativa latinoamericana. Así, habría que remontarse a las crónicas de Indias, pasando por el momento álgido de la novela romántica de tradición europeísta, y culminando en la novela de la Revolución mexicana, para desembocar en el panorama contemporáneo donde, denominaciones como *Nueva crónica de Indias* (Alejo Carpentier, Fernando Moreno), *Nueva novela histórica* (Ángel Rama, Fernando Aínsa, Seymour Menton), *Ficción de archivo* (Roberto González Echevarría) o *Metaficción historiográfica posmoderna* (Linda Hutcheon, Brian McHale, Raymond L. Williams) compiten por convertirse en las rúbricas que engloben esta profusa producción.

[1] En *El Laberinto de la soledad* (2004: 23).

[2] En su estudio Menton (1993: 2-13) incluye un catálogo de 367 novelas históricas publicadas en Latinoamérica de las cuales 173 vieron la luz entre 1949 y 1979. Desde este año y hasta 1992 se publicarían el resto de las listadas por Menton, es decir, 194.

Numerosos han sido los intentos de los críticos por dilucidar el porqué de esta insistente indagación histórica latinoamericana. En términos generales, y más allá del indudable impacto de la celebración del Quinto Centenario en 1992, algunos autores como Lois Parkinson Zamora han señalado hacia el estigma hegeliano que situaba a Latinoamérica entre los territorios sin conciencia histórica, sin pasado, y hacia la problemática relación de la historiografía americana lastrada por los conceptos de identidad y nación importados desde Europa.[3] Ejemplo claro de esta relegación del asunto americano lo encontramos en la aseveración de György Lukács en su reconocido estudio *La novela histórica* (1937), donde sitúa el arranque de una conciencia de la historia como fenómeno de alcance global en la Primera Guerra Mundial ignorando, por lo tanto, la importancia de la fundación de los estados americanos en los siglos XVIII y XIX (Parkinson Zamora 1997: 1-4).[4] Noé Jitrik (1986: 16-17) también apunta al contraste América-Europa y a la idiosincrasia americana para explicar las disparidades entre la novela histórica romántica construida a un lado y otro del Atlántico:

> La primera [diferencia] tiene que ver con el sentido mismo de la novela histórica; es de búsqueda, como la europea, pero no de una identidad social y clasista sino nacional, de legitimidad: se quiere, a través de sus mecanismos, saber no de dónde se procede sino qué se es frente a otras identidades, siendo la identidad propia problemática, indecisa, llena de censuras [...]. Se tiende a una censura casi generalizada, por un lado sobre lo indígena, o sea sobre una gran parte del pasado, debiendo rechazarse por el otro lo colonial que es aquello contra lo cual surge lo nacional «in progress.

[3] En su obra *Terra nostra*, Fuentes incorpora irónicamente esta perspectiva hegeliana convirtiendo el término *nondum*, «todavía no», en la divisa del personaje del Señor que encarna a la figura de Felipe II.

[4] En este mismo sentido, en su artículo «The Usable Past: The Idea of History in Modern U. S. and Latin American Fiction»(1990), Lois Parkinson Zamora desarrolla pormenorizadamente los diferenciados orígenes de las concepciones historiográficas en Norteamérica y Latinoamérica. Según argumenta la autora, mientras en Norteamérica se tomaría como referente el modelo propuesto por el idealismo alemán, en Latinoamérica se optaría preferentemente por la propuesta fenomenológica de Ortega y Gasset que propugna la ineludible especificidad de cada etapa histórica, concepto mucho más acorde pues con la relevancia que juega la dialéctica de espacio y tiempo en la concepción histórica latinoamericana.

Perfectamente resulta explicitada en la siguiente afirmación de Carlos Fuentes esta urgencia por rescatar a través de la literatura una identidad histórica genuinamente mexicana, latinoamericana:

> Muchas de las novelas escritas con eso que yo llamo «la novedad de la historia», como *Noticias del Imperio* o *El general en su laberinto*, son novelas escritas para llenar un gran vacío histórico de algo no dicho imaginativamente en su momento porque no hubo esa posibilidad, porque no hubo esa capacidad… (Patricia Vega 1993: 193)[5]

Para Fuentes, este proceso de exploración de lo histórico en la literatura, vinculado a una búsqueda de identidad, también se halla relacionado con una dinámica más global que concerniría a las «plurinarrativas del mundo» que, enfrentadas a las anquilosadas «metanarrativas de Occidente», buscan imaginar su pasado puesto que, en sus propias palabras: «El pasado no está dado; no es una eterna constante» (Parkinson Zamora 1999: 187). Esta reinvención del pasado se fundamentaría pues, según Fuentes, en dar voz a una historia que, como la latinoamericana, ha sido diversamente silenciada, usurpada y falseada. La imaginación de un pasado más allá de la aproximación mimética de la historiografía tradicional ofrece, además, la posibilidad de integrar visiones alternativas con un fin a la par lúdico y contestatario ya que, como sostiene el autor: «creo que la novela es una manera de decir que los presupuestos con los cuales vivimos existen para ser negados, para ir más allá y para decir que la realidad no es nunca lo que creemos que es» (José María Marco 1999: 180).

Otros críticos como Magdalena Perkowska (2008: 28-31) explican este apogeo de lo histórico en la literatura en correlación con la particular coyuntura político-económica de Latinoamérica a comienzos de los años ochenta, cifrándola en dos hechos fundamentales: la redemocratización gradual que distintos países latinoamericanos iniciaban por entonces, y la explosión paralela de una crisis económica generalizada en el continente sudamericano. Ambos procesos, según Perkowska, paradójicamente, contribuyeron a tambalear certezas y a imprimir un sentido de crisis de identidad propiciador de un vacío epistemológico y de un resquebrajamiento de los modelos de representación hasta

---

[5] Esta y otras citas subsiguientes pronunciadas por Carlos Fuentes proceden de algunas de las entrevistas con el autor compiladas en el volumen de Jorge F. Hernández: *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo* (1999).

entonces vigentes que los novelistas trataron de paliar mediante producciones dedicadas a la indagación y reescritura de sus pasados nacionales.

Y si, como más arriba se apuntaba, esta ansiedad por restituir o construir un pasado era evidente ya en los modelos narrativos decimonónicos, parece seguir siendo éste el estímulo que moviliza a tantos novelistas a la hora de incorporar el material histórico en sus obras, pero con una serie de matices diferenciadores cruciales, que conciernen tanto al contenido como a la forma de sus narrativas. Precisamente, esta idea nos retrotrae al elenco de denominaciones que han sido acuñadas para dar cuenta de las praxis novelísticas más actuales, y que reflejan la problemática a la que se enfrentan los críticos a la hora de determinar la filiación de la novela histórica contemporánea: ¿estaríamos ante un nuevo género sin vinculación directa con fórmulas pretéritas o, por el contrario, ante una evolución de dichas fórmulas? Críticos como Seymour Menton (1993: 22-25) han secundado, en términos generales, la primera proposición considerando que la novedad de las estrategias discursivas presentes en la narrativa histórica contemporánea sería suficientemente pronunciada como para justificar que se pueda hablar de una novela histórica genuinamente novedosa en la actualidad. Por el contrario, otros como María Cristina Pons (1996: 108-109) rebaten esta tesis arguyendo que las nuevas novelas históricas no serían sino una renovación del género que se inscribe en una continuada tradición de la novela histórica de la cual no se podría desvincular en modo alguno.

Lo que parece fuera de toda duda y, justamente el punto donde radican las innovaciones que distinguen a la nueva novela histórica respecto de la novela histórica de corte realista, es que, así como ésta última se adecuó a una concepción de la historiografía determinada por convenciones de tradición empirista, que proclamaban la existencia incontrovertible de seres o fenómenos y la posibilidad de una lectura absolutamente positivista e imparcial de los mismos, la nueva novela histórica refleja la revolución producida por el cambio epistemológico que ha cuestionado las posibilidades del conocimiento histórico y su transmisión textual. El camino que llevó a las reflexiones actuales sobre el inherente relativismo y el *perspectivismo* en el acceso al hecho histórico se constituyó como un largo proceso de sustitución de paradigmas filosóficos relativos a la naturaleza, funciones y estrategias de la historiografía. En síntesis, el gran paso se dio en el avance desde un interés por lo que Hegel denominara *res gestae* hacia una propensión por la *historiam rerum gestarum*. Es decir, se han ido abandonando paulatinamente aquellas filosofías que primaban las cosas, los hechos como entidades certeras, compactas y fácilmente accesibles, frente a una mayor

reflexión sobre la capacidad y los modos historiográficos de abordar y articular esa misma realidad. De esta manera, Michel Foucault sitúa el comienzo del espíritu de interpretación moderno en la *Aufklärung* ilustrada, o proceso cultural consciente de sí mismo y que se designa sus propias preceptivas filosóficas. La importancia de este momento radica en el reconocimiento de que una de las grandes tareas de la filosofía moderna es cuestionarse sobre su propia actualidad y sus funciones.[6]

En el caso de la historiografía es conveniente aludir a la escisión que, en el siglo XX, hizo caminar la visión del conocimiento histórico por dos cauces bien distintos. De una parte, la tendencia del *Old historicism* estaba impregnada por el idealismo germano y su premisa máxima radicaba en la concepción de la historia como «viewed as possessing an inner and active purpose that made it intelligible and assured its advance toward truth» (Parkinson-Zamora, 1997: 20). Este carácter preexistente de lo histórico replicaba las añejas estructuras hegelianas que preveían una naturaleza esencial, total y teleológica para todo proceso histórico. La segunda corriente del *New historicism* (*Nuevo historicismo)*, surgida en torno a una innovadora lectura de la historia y de los textos historiográficos, es reputada bajo el lema que aportó Louis Montrose: «the textuality of history and the historicity of texts» (en Rice & Waugh 2001: 305). Stephen Greenblatt, a quien se le atribuye la acuñación de la expresión *new historicism*, destaca de éste que no se trata de una nueva teoría o doctrina literaria sino de una práctica textual que busca escapar al férreo formalismo y al análisis descontextualizado de textos introducidos por aparatos críticos formalistas como el representado por el *New criticism*.[7] Especialmente, las décadas de los sesenta y setenta fueron testigo del incremento de estos acercamientos de relectura de lo

6 Este proceso de cuestionamiento de la metafísica kantiana y del idealismo hegeliano vendría marcado por las aportaciones de numerosos pensadores entre los que cabe resaltar a Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, y más modernamente, a Foucault, Derrida o Lyotard. En líneas generales, lo que une a todos ellos es el asumir que el lenguaje no se trata de una herramienta inmanente ni transparente para la comunicación humana. Por consiguiente, el lenguaje, como base esencial de todo texto hará de éste una entidad mediada, construida y, por lo tanto, sujeta a todo tipo de infiltraciones y presiones. Y, en definitiva, el hecho histórico, que sólo puede ser conocido a través de su narrativización textual está necesariamente sujeto a este carácter contingente y que viene, pues, aparejado a la naturaleza de lo lingüístico.

7 No conviene olvidar, sin embargo, que figuras del relieve de Giambattista Vico, historiógrafo del siglo XVIII, y Benedetto Croce, a comienzos del XX, ya preludiaron algunas de las proposiciones fundamentales del *New historicism* como la subordinación de la historia a los modos de narrarla, y el papel central que ocuparía el historiador en la composición del texto histórico.

histórico en virtud de la apertura de resquicios entre los textos históricos y sus contextos de producción y recepción.

Una aproximación teórica esclarecedora dentro del *new historicism* es la ofrecida por Hayden White. White muestra un interés especial por el examen de las características textuales del texto historiográfico y sus funciones, de ahí que en sus estudios proponga un análisis formal de las estructuras narrativas que lo definen. De este modo, reorganiza textualmente la relación, tradicionalmente antagónica, entre historia y ficción. Para White, tres presupuestos vertebrarían la relación del controvertido binomio historia-ficción: 1) la presuposición de una poética del discurso histórico estriba en que ficción e historia pertenecen a una misma clase discursiva por la comunión existente entre sus estrategias narrativas; 2) la historia es equiparable a la ficción por tratarse también básicamente de una construcción narrativa dado que sobre la concreción fáctica del hecho histórico —el material histórico no procesado— prevalece la percepción y voluntad poética del autor expresada en el acto de seleccionar, ordenar y reescribir textualmente el elemento histórico en cuestión; 3) a toda obra histórica subyacen las concepciones filosóficas historiográficas sobre las que se fundamenta su autor, así como la filosofía de la historia se somete a las dominantes narratológicas y poéticas prevalecientes en cada período histórico. Esta novedosa perspectiva introducida por White tiene su origen en la identificación del historiador como narrador y por consiguiente, en la consideración de su obra como de naturaleza netamente poética. De acuerdo a esta visión, el texto historiográfico es, ante todo, una estructura verbal cuya forma responde a los imperativos estilísticos de la narrativa en prosa. Siguiendo este planteamiento, para Hayden White (1973: XI-XII) lo que se experimenta bajo la égida del *new historicism* es el desplazamiento de la historiografía concebida como disciplina autónoma e inmanente hacia el terreno de la ficción narrativa. En función de esto, la narrativa historiográfica se transforma en una estructura compleja que no se limita a ofrecer una reproducción mimética de las «realidades» que busca codificar, sino que se relacionaría con éstas metafóricamente «[as] a *complex of symbols* which gives us directions for finding an *icon* of the structure of those events in our literary tradition» (en Waugh 1992: 88).[8] Toda praxis historiográfica quedaría así definida como ejercicio *metahistórico*, es decir, como una aproximación efectuada *a posteriori*, organizada sobre la base de otros textos y de acuerdo a las convenciones del discurso poético. De ahí que «the opaqueness

---

[8] Énfasis del autor.

of the world figured in historical documents is, if anything, increased by the production of historical narratives» (en Waugh 1992: 89). Esta personalísima poética de los modos historiográficos es lo que White denominará *metahistoria*, en virtud de la cual considerará los relatos históricos como ficciones verbales cercanas o idénticas a sus contrapartidas literarias. En sus estudios, White subraya el proceso de mediación que tiene lugar en la construcción del discurso histórico. De este modo, considera que el proceso de selección y omisión de hechos y circunstancias se halla ineluctablemente condicionado por los prejuicios, intereses y presiones del historiador. Los materiales históricos presentes en los textos historiográficos se organizan y son regulados por el historiador también de acuerdo a su significación y su relación con el resto del texto donde se inscriben. Además, el autor confecciona y modela sus materiales siempre en relación con el proyecto que se hubiese trazado previamente. Así, la «narración de la historia» pasa a ser un acto de invención narrativa, algo que originalmente se reservaba a los textos de ficción, pero que ahora en los textos historiográficos contemporáneos juega un papel preponderante (1993: 7). Lo contrario también es cierto, es decir, la ficción se siente legitimada para integrar en su ser narrativo discursos que con anterioridad le habrían sido vedados. Y, en cualquier caso, es el lector el que, en última instancia, completa el texto puesto que en el acto de leer participa activamente en el desciframiento y configuración de las restricciones y posibilidades narrativas operadas por éste. Tomaría así el lector parte en la confrontación tradicional entre los modos historiográficos y ficcionales que el *new historicism* pretende superar y, como en el relato borgiano «Pierre Menard, autor del *Quijote*», con cada nueva lectura del texto renovar la concepción del mismo y multiplicar sus significados.

A esta compleja remodelación teórica de índole posestructuralista va unida la reconceptualización de las nociones de tiempo y espacio. Más en concreto, en su estudio del *cronotopo* que caracterizaría la edad posmoderna, Paul Smethurst concluye que éste es fruto de la transición de la linealidad de las narrativas realistas y modernistas a la conformación de un entramado informe de tiempos y espacios solamente aprehensibles en la contemporaneidad del acto receptor de la manifestación artística (2000: 109).[9] De este modo, en las narrativas posmo-

[9] El término *cronotopo* fue acuñado por Mijail Bajtín en su aplicación a la teoría literaria, si bien originalmente procede del campo de la física y las matemáticas. El *cronotopo* literario, de acuerdo con Bajtín (2001: 252), se constituye como el procedimiento mediador espacio-temporal en el proceso de asimilación e integración del contexto al texto, y del texto en su contexto. En torno a él se estructurarán los elementos constitutivos de la novela moderna y, en esencia,

dernistas que Smethurst toma como ejemplo de esta nueva concepción espacio-temporal se ha tendido a llevar a cabo dos reformulaciones del concepto de tiempo. La primera se fundamenta en una ruptura con la perspectiva lineal del tiempo para representarlo, en cambio, como un espacio multidimensional en el que, simultáneamente, coexisten en diálogo e interacción, temporalidades y percepciones sincrónicas, diacrónicas o acrónicas diferentes. La segunda reformulación enfatiza la necesidad de contemplar el pasado no ya como una entidad uniforme y acabada acontecida en un tiempo tenido por pretérito. Esto exige, en primera instancia, develar la contingencia sobre la que se asienta el universo, lo que implica el desarrollo de una tarea exegética que nos permita —apropiándose del concepto del Aleph borgiano— como al personaje Borges, acceder a contemplar, a hurtadillas, «el inconcebible universo» que, de otra manera, ha sido sistematizado y regulado contraviniendo su propia naturaleza inenarrable. La afirmación de la singular multiplicidad y asistematismo del pasado equivale a declararlo como una construcción perpetuamente contemporánea erigida sobre los intereses específicos que subyacen al proceso historiográfico de representación dado. Es decir, el hecho histórico no tiene más entidad propia que la conferida por el proceso narrativo que lo refiere y, por extensión, cada acto narrativo que toma como referente un hecho histórico determinado no haría sino actualizarlo constantemente desposeyéndolo entonces de cualquier significado inherente.

Las especulaciones sobre la ontología de la nueva historiografía y su potencial afinidad con los textos de ficción encontraron eco dentro de las esferas intelectuales mexicanas donde, en el período entre 1945 y 1980, se suscitaron encendidos debates sobre la naturaleza y teleología del discurso histórico. Según Victoria E. Campos (2001: 50-59) estos debates se aglutinaron en torno a tres momentos concretos: 1945, 1968 y 1980. La primera de estas fechas enmarcó la diatriba —sustentada sobre la determinación común de dotar a México de una historia propia, «descolonizada»— entre los planteamientos relativistas de Edmundo O'Gorman y las teorías positivistas de Silvio Zavala. En los dos debates que enfrentaron estas perspectivas se discutió igualmente la trascendencia política e ideológica de la escritura de la historia. Para O'Gorman, Leopoldo Zea, Luis Villoro y otros, las representaciones históricas poseen un valor estratégico siendo capaces de activar mecanismos de influencia política,

consiste en la interacción de las esferas de tiempo y espacio que enmarcan textual y enunciativamente a la narración.

mientras para Zavala y su colega Rafael Altamira el texto histórico no tendría suficiente trascendencia como para propiciar ningún tipo de cambio social. La siguiente fecha significativa en la concepción de la historiografía mexicana acontecería en un año de gran turbulencia social en México, 1968. Las masivas movilizaciones y protestas estudiantiles de ese año y su trágica conclusión con la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco precipitaron la reflexión sobre las circunstancias de la sociedad mexicana del momento y, especialmente, sobre el nexo entre la construcción nacionalista de la historia mexicana, con la exaltación de valores propios de la élite intelectual que controlaba la producción de los textos historiográficos y la marginación de importantes grupos dentro de la sociedad mexicana (Monsiváis 1980: 12). Autores como Carlos Monsiváis, Guillermo Bonfil Batalla, Enrique Florescano o José Joaquín Blanco detectaron un nuevo colonialismo de clase que desde la literatura se combatió con la aparición de narrativas que examinaron, reescribieron o ironizaron sobre la historia mexicana canonizada y sobre los mitos nacionales fundacionales. En cuanto a 1980, ésta es la fecha en la que la editorial mexicana Siglo XXI publicó una antología de ensayos de expertos mexicanos bajo el título *Historia, ¿para qué?* que se proponía lanzar el debate sobre los usos de la historia desde una perspectiva social. En la mayoría de las contribuciones al volumen se sopesa y defiende el valor transformador de la historia sobre las estructuras políticas y sociales y, más aún, se reivindica que, tras el drama vivido en el 68, la escritura de la historia no puede ser imparcial. Por el contrario, entre sus propósitos primordiales habría de situarse la evaluación del pasado histórico mexicano con la finalidad de exponer las situaciones actuales de opresión e injusticia en el país (Monsiváis 1980: 188). Esta postura generó una respuesta contraria en otro sector de la crítica que desaprobaba la concepción tan pragmática de la historia que los anteriores planteaban. Encabezó este ataque Enrique Krauze, quien rechazó con contundencia los planteamientos relativistas en la historiografía tachando de dogmáticos y reduccionistas a quienes los sostenían. Especialmente la postergación del papel jugado por la Revolución Mexicana en la historia contemporánea de México es lo que más deplora Krauze, postura que lo aproximaría a las visiones de autores como Octavio Paz y Carlos Fuentes (Campos 2001: 58-59). Para Krauze el proceso revolucionario marcó el inicio de la historia contemporánea del país y, por lo tanto, prescindir de él en cualquier examen de la historia mexicana supone incurrir en una omisión inaceptable. Sin embargo, para los proponentes de *Historia, ¿Para qué?* desvincularse del legado de la Revolución era sinónimo de despojarse de atavismos crónicos que lastraban la concepción

de la historia del país haciéndolo languidecer en una circularidad sin solución de continuidad. Estos dos extremos han sido los que han venido dominando los debates sobre la historiografía en México y, en buena medida, estas mismas discusiones son las que se traslucen en las narrativas históricas desde la década del setenta hasta la actualidad. De esta época, la que incumbe precisamente al análisis de este estudio, datan una nutrida nómina de escritores que partieron de los planteamientos historiográficos convergentes con los postulados del *Nuevo historicismo* previamente examinados. Entre estos autores, cabe destacar a Carlos Fuentes, Jorge Ibargüengoitia, Elena Poniatowska, Fernando del Paso, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, Héctor Aguilar Camín y, más contemporáneamente, Francisco Rebolledo o Carmen Boullosa, entre otros.[10]

Ya por último, en esta sección introductoria, me propongo analizar someramente algunas de las características que singularizan y que permiten individualizar el fenómeno narrativo de la novela histórica contemporánea en el marco mexicano y, por extensión, latinoamericano. Las denominaciones ya mencionadas de *nueva crónica de Indias, nueva novela histórica, ficción de archivo* o *metaficción historiográfica posmoderna* partirían de una base común: desentrañar las características formales y temáticas de la prolija producción narrativa histórica encuadrándola en su contexto histórico y cultural.[11] Pese a la diversidad de denominaciones para cubrir una misma realidad y los variados puntos de énfasis que cada una de éstas adopta, son más los aspectos comunes entre ellas

[10] No hay que dejar de considerar que los primeros signos de desconfianza hacia el proyecto revolucionario mexicano y hacia los nuevos rumbos que tomaba el país se evidencian ya en el mismo declive de la novela de la Revolución mexicana en obras de autores como Agustín Yáñez y José Revueltas. Posteriormente, en sus dos obras magistrales, Juan Rulfo se distanció totalmente de los moldes temáticos precedentes lanzando una mirada desalentada sobre un México posrevolucionario fantasmagórico, a lo que aunó una renovación estética que preludió la que estos escritores a partir de los setenta culminarían. De los escritores citados, su interés por la reescritura desmitificadora de la historia mexicana ha sido diversa, más consistente en unos que en otros. Asimismo, muchos otros autores se han aproximado a la cuestión histórica de forma más oblicua o tan sólo en alguna de sus obras dentro de toda su producción narrativa. En su artículo Patán (1992) cita a un buen número de novelistas mexicanos contemporáneos que, desde una gran pluralidad de enfoques y con diversos objetivos, han incorporado la dimensión histórica al texto de ficción.

[11] Antonia Viu (2007) examina pormenorizadamente cada uno de estos marcos conceptuales contextualizándolos y contrastando sus afinidades y disparidades. De todos éstos, en referencia específica a la producción latinoamericana, el de *nueva novela histórica* es el que más aceptación y difusión ha tenido, pese al siempre efímero valor del calificativo *nuevo*. Fernando Aínsa y Seymour Menton han sido sus teorizadores principales.

que las discrepancias. De esta manera, en síntesis, todas estas formulaciones coinciden en afirmar que en la narrativa de carácter histórico en Latinoamérica existe un impulso renovador generalizado cuyo punto de partida fundamental será la reflexión crítica sobre la historia imbricando pasado y presente con el fin de «ver las huellas del pasado en el presente» (Viu 2007: 2) y desvelar las estructuras que subyacen a la identidad nacional. Esto activaría a su vez un «movimiento centrípeto de repliegue y arraigo, de búsqueda de la identidad» (Aínsa 1991: 13-14), que hace confluir los intereses artísticos con las propuestas historiográficas coetáneas en un común afán por revelar la imposibilidad de alcanzar verdades neutrales y trascendentes en el sentido tradicional, puesto que la pretendida objetividad historicista se reinterpretará comúnmente como una construcción ideológicamente orientada. Desde algunas de estas propuestas taxonómicas también se atiende a la problemática vinculación de la narrativa histórica con la novela de los años sesenta. Para algunos críticos como Fernando Aínsa (1991: 13) la *nueva novela histórica* se distancia de las estéticas del *boom* en tanto, frente a éstas, la primera «incorpora el pasado colectivo al imaginario individual» y, por lo tanto, rompería con el interés más decantado hacia el presente de las segundas. Sin embargo, para Seymour Menton (1993: 30) la cercanía entre las estrategias de experimentación formal en la nueva novela histórica y las novelas del *boom* haría que éstas compartieran el «afán muralístico, totalizante, el erotismo exuberante y la experimentación estructural y lingüística».

Pero, si algo destaca en todas estas nomenclaturas de la nueva narrativa histórica, son las innovaciones que ha efectuado sobre sus predecesores con una violación generalizada de las convenciones del género histórico en la literatura. Todos los críticos señalan hacia su polifonía y eclecticismo discursivos con una tendencia marcada hacia la mixtura de géneros narrativos enfatizada por un recurso sistemático a tropos como la parodia, el pastiche, el humor o la sátira. En consecuencia, estas narrativas se caracterizarán por un dominio claro del *perspectivismo*, la invención y la exuberancia verbales que se plasmarán más concretamente en el quebrantamiento de las historias oficiales, en la revisión y recontextualización de hechos y personajes históricos, y en la divulgación de potenciales realidades alternativas o de realidades silenciadas. Todo ello sumado desemboca en un tratamiento del material histórico incorporado a la narración caracterizado por la irreverencia hacia las verdades históricas canónicas, por un ultraje absoluto del documento histórico que se concibe no como portador de evidencias fácticas, sino como palimpsesto de realidades contrapuestas o como elaboración subjetiva de su autor. Las distorsiones y manipulaciones de

lo histórico se ven también acompañadas en estas novelas por un alto grado de *intertextualidad* y por la introducción de la dimensión *metafictiva*, que genera la autorreflexión constante sobre la propia materialidad y la construcción del discurso del que somos lectores en primera instancia y, por ende, apunta hacia la contingencia de cualquier texto histórico. Diversas serán las finalidades de todas estas rupturas con la retórica de la novela histórica decimonónica, entre ellas: la desmitificación y revisionismo de las historias oficiales, la apertura de resquicios a «otras historias» (Historia *vs.* historias), la problematización de la relación historia-ficción, la autorreflexión sobre el acto de construcción y exégesis textuales, etc. Es decir, en cada una de sus facetas, la *nueva novela histórica* en su narrativización de las inquietudes historiográficas del *Nuevo historicismo* se vincularía claramente con el dialogismo y la *heteroglosia* propuestos por Bajtín como característicos de la novela moderna.[12] Es decir, la novela histórica contemporánea se constituye como un discurso de ficción más, como una edificación que puede ser cuestionada y deconstruida, ya que entre su textualidad y los hechos extratextuales de los que habría idealmente emanado medían un sinfín de ideologías, intereses y contextos que la convierten no en una verdad monolítica irrefutable, sino en versiones y puntos de vista particulares. Esta flexibilización máxima de los modos historiográficos posibilita, por otra parte, analizar las versiones divergentes, profundizar en los intersticios censurados y, en definitiva, enfrentar la Historia canónica y oficialmente refrendada a una multiplicidad de historias singulares y alternativas. Así lo entiende Fernando Aínsa, quien reconoce que en la nueva novela histórica (1997: 113-114):

> se vertebran con mayor eficacia los grandes principios identitarios americanos o se coagulan mejor las denuncias sobre las «versiones oficiales» de la historiografía, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso.

Con el propósito de examinar todos estos aspectos hasta aquí esbozados dentro del marco de la novela histórica mexicana contemporánea, he seleccionado tres narrativas paradigmáticas por su integración crítica de historia

[12] Considero que aplicando genéricamente el marco teórico del *Nuevo historicismo* al conjunto de la novelística histórica producida a partir de los años sesenta-setenta, se consiguen salvar las controversias que han pugnado por introducir la disparidad de nomenclaturas enumeradas que, a menudo, no hacen sino multiplicar innecesariamente el aparato teórico sin que medie una base consistente que lo justifique.

y ficción y por su recurso a las diversas estrategias discursivas descritas como propias de la *nueva novela histórica*. Estas obras son *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (1971), *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (1975) y *Cielos de la Tierra* de Carmen Boullosa (1997). Las dos primeras son ya clásicos de la narrativa mexicana y ejemplos centrales en las discusiones teóricas en torno al rol del elemento histórico en el texto literario. No en vano, Fernando Aínsa sitúa *Terra Nostra* como piedra angular dentro del corpus de la nueva novela histórica latinoamericana. Ciertamente, el hecho de optar por estas dos obras ha sido motivado no tanto por el intento de oponer o matizar ninguno de los numerosos acercamientos críticos que han recibido, sino de focalizar la atención en los aspectos que sitúan estas dos narrativas en correspondencia con los postulados historiográficos del *Nuevo historicismo*. Por su parte, *Cielos de la Tierra* ha sido publicada más de veinte años después de las anteriores y viene a demostrar cómo la temática histórica ha seguido siendo motivo prioritario en las letras mexicanas. La selección de las narrativas ha venido también inspirada por una cuestión de índole simbólica que atañe a la cuestión de la perspectiva cronológica que se adopta desde el marco enunciativo de las tres obras. Así, si *La noche de Tlatelolco* se concibe desde un aquí y ahora de radical inmediatez, propios de la narrativa testimonial, *Terra Nostra* propone un entramado espacio-temporal cuyo fundamento descansa en las relecturas alternativas del pasado y *Cielos de la Tierra*, por su parte, supone la yuxtaposición de los tres tiempos, pasado, presente y futuro, interpretada desde una óptica futura.

II. *La noche de Tlatelolco*: dos versiones, una masacre

«Y el olor de la sangre mojaba el aire.
Y el olor de la sangre manchaba el aire.»
*José Emilio Pacheco, sobre los textos nahuas
traducidos por el padre A. M. Garibay
La noche de Tlatelolco, 199.[13]

Un momento histórico y un lugar precisos: el 2 de octubre de 1968 en la plaza de Tlatelolco, también conocida como plaza de las Tres Culturas en

[13] Todas las citas extraídas de la obra proceden de su 26.ª reedición publicada en México en la editorial Era en 1975.

México D. F. A escasos días del comienzo de los Juegos Olímpicos, el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) auspicia la masacre que buscaba poner drástico fin a la escalada de movilizaciones estudiantiles que, desde julio del mismo año, se venían produciendo en demanda de libertades democráticas y en denuncia de leyes y actuaciones represivas por parte del gobierno y las fuerzas policiales. La intervención coaligada del ejército y la policía convirtió en un escenario bélico lo que buscaba ser una concentración pacífica. El número de víctimas, entre las cuales se contaban no sólo estudiantes, sino también trabajadores de distintos gremios, personas que brindaban su apoyo espontáneo al movimiento o simples curiosos es indeterminado aún el día de hoy. Significativo es que, entre los caídos, se contaron numerosos niños, personas ancianas y mujeres embarazadas. Los diarios que recogieron la noticia en el momento de los sucesos estimaban apenas un máximo de 100 asesinados aunque, en la actualidad, se baraja la posibilidad de que entre 300 y 500 personas murieran durante aquel inopinado baño de sangre. Por otra parte, fueron más de 6 000 los desaparecidos, detenidos y encarcelados los cuales, en muchos casos, vieron infringidos sus derechos al ser retenidos sin juicio o mediante procesos amañados, siendo algunos cruentamente torturados y coaccionados para la confesión de crímenes y la delación a compañeros en la protesta.

Sin embargo, durante los últimos treinta y tres años, los diferentes gobiernos del PRI reforzaron la versión oficial que se ofreció por aquel entonces: los estudiantes, a los cuales el gobierno tildó de terroristas, habían orquestado la matanza por medio de francotiradores que, apostados en edificios sitos en la plaza, habrían de abrir fuego contra las fuerzas del orden que velaban por la buena consecución del evento. ¿El motivo que, según el gobierno de Díaz Ordaz, se ocultaría tras tamaña conjura estudiantil? Desestabilizar al estado mexicano en uno de sus momentos más cruciales al hallarse éste en el punto de mira de todas las naciones del globo por la cercana celebración de los Juegos Olímpicos. Esta justificación estatal fue desmentida por muchos de los testigos supervivientes que testimoniaron unánimemente la presencia de agentes policiales encubiertos entre la multitud, reconocibles por portar una enseña blanca en una de sus manos y los cuales, ante una señal dada, el disparo de unas bengalas, comenzaron su sangriento cometido (*La noche de Tlatelolco*, 182-183). El golpe de efecto buscado por las fuerzas gubernamentales habría de dar resultados óptimos, puesto que el impacto sicológico que sufrió la población fue de tal envergadura que, tras la masacre, las revueltas remitieron y las protestas por el suceso fueron acalladas, imponiéndose la versión oficial de los

vencedores. La prueba fehaciente de las extremas complicaciones a la hora de rastrear documentalmente aquel 2 de octubre en Tlatelolco y de alcanzar una cierta «objetividad histórica» sobre el mismo, se evidencia si se considera que no fue hasta veinte años después de la masacre que se instituyó una comisión de investigación parlamentaria, La Comisión Especial 68, que buscaba determinar el grado de implicación del gobierno de Díaz Ordaz. Lamentablemente, los resultados fueron exiguos ante el reiterado rechazo del gobierno a desclasificar los archivos en su poder que podrían haber aportado las claves definitivas del asunto, pero también comprometerlo criminalmente (Espinosa 1998).

Estamos, pues, ante un acontecimiento que, en sí mismo, perfila todos los avatares relativos a la contingencia y refutabilidad del discurso historiográfico como tantos autores, desde el marco del *Nuevo historicismo* y del *new journalism* (*nuevo periodismo)* han postulado. De mayor importancia, si cabe, es el hecho de que la matanza de Tlatelolco aconteció en un período histórico contemporáneo y que, por ese motivo, pudo y aún puede ser testificado por sus propios partícipes. La insalvable discrepancia de las versiones que han pretendido dar cuenta del hecho prueba que, incluso en una época de gran desarrollo tecnológico, donde cámaras fotográficas y filmaciones podrían dejar constancia irrebatible de lo acontecido, *la verdad* no es una sino múltiple, y puede acomodarse a los intereses de quien la detenta. Elena Poniatowska hace de todos los acontecimientos que rodearon este suceso su materia narrativa en *La noche de Tlatelolco* por medio de un *collage* de voces «mediatizadas» que dan a conocer las diversas versiones que lo interpretaron.[14] Pero, fundamentalmente, esta obra pretende alzarse como alegato ante lo que fue un crimen de estado perpetrado con toda impunidad y, posteriormente, no sólo silenciado, sino terminantemente negado por sus causantes. Para ello, Poniatowska se sirve de un modelo narrativo que se ha difundido en las últimas décadas dentro del marco de la literatura latinoamericana: el denominado *novela de testimonio*.[15]

[14] Por «voz mediatizada» se interpreta dentro de la nomenclatura testimonial la forma de testimonio transcrita, mediada, por intermedio del sujeto interlocutor o narrador. Para la evaluación de éste y otros aspectos tipológicos sobre el testimonio es de interés la propuesta esbozada por Elzbieta Sklodowska (1992: 97-101).

[15] Poniatowska ya había incursionado con anterioridad en el modo testimonial con su obra *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), y muchos otros ejemplos de entre su dilatada obra muestran la preocupación de la autora por la recuperación del pasado, retomando personajes y situaciones diversas de la historia mexicana y ensamblándolos dentro de sus narrativas. Junto con Poniatowska, Carlos Monsiváis es el otro gran representante mexicano de la literatura de carácter

Como ocurre con todos los términos y conceptos que buscan aprehender la esencia de un tipo narrativo, se han desencadenado innumerables debates en torno a la génesis, tipología y recepción crítica y lectora del mismo. Pero, en el caso de la narrativa testimonial, a todo esto se ha sumado el hecho de que se trata de un género que se halla en una suerte de limbo entre lo ficticio y lo periodístico o no-ficticio. Así, en el alumbramiento consensuado del testimonio latinoamericano, que se concretó oficialmente con la institución de la nueva categoría «testimonio» para el Premio Casa de las Américas en 1969,[16] se explicitaron las condiciones que habrían de pergeñar lo que puede ser englobado bajo la rúbrica de «novelas testimoniales»:

> documentarán, de fuente directa, un aspecto de la realidad […] Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación, por éste, de relatos o constancias obtenidas de los protagonistas o de testigos idóneos. En ambos casos, es indispensable la documentación fidedigna, que puede ser escrita y/o gráfica. La forma queda a discreción del autor, pero la calidad literaria es también indispensable. (Skolodowska 1992: 56)

Esta simbiosis entre lo literario y lo documental, que podría entrar en contradicción con una visión estricta de la antinomia verosímil-inverosímil, sin embargo, prueba ser perfectamente acorde con las tendencias posestructuralistas del discurso caracterizadas por el hibridismo, el *fragmentarismo*, la impugnación de los *metarrelatos* oficiales y la inserción de versiones excluidas. Es decir, este tipo de relato documental se instaura como una forma esencialmente heterogénea y heterodoxa que suma un importante grado de experimentación formal con la peculiaridad de su pronunciamiento político y su *telos* abiertamente denunciador lo cual propicia, por otra parte, la incorporación de lo periférico, lo que era tenido por marginal, a la centralidad del discurso literario. En términos bajtinianos estaríamos ante una clara abolición de la «distancia épica»,

---

testimonial. No parece casual que ambos procedan, profesionalmente, del ámbito periodístico (Oviedo 2002: 373-375).

[16] Es necesario, en cualquier caso, valorar la sugerencia de críticos como Hugo Achugar que retrotraen el origen del testimonio latinoamericano en cuanto «forma de narrar la historia de un modo alternativo al monológico discurso historiográfico en el poder», a la literatura producida desde mediados del siglo XIX (1992: 53). Asimismo, Donald L. Shaw considera que la narrativa testimonial incluiría «algunas crónicas de la conquista (como la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo), algunas narrativas de la Revolución mexicana (como *El águila y la serpiente* de Martín Luís Guzmán) y ciertos reportajes antropológicos (como *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas o *Los hijos de Sánchez* de Óscar Lewis).» (1999: 255).

y como sintetiza Jorge Ruffinelli, en el testimonio «se pulveriza la noción de centro, orden jerarquía, y se inicia un novísimo trabajo sobre los márgenes, las fronteras, las periferias, las "minorías": y lo periférico pasa a ser observado centralmente» (1990: 32). Por lo tanto, nada en el testimonio parece contravenir las más actuales epistemologías historiográficas en su acercamiento, más escéptico y flexible, al hecho histórico.

Por su parte, la ficcionalización de lo documental lo elevaría, paradójicamente, a una dimensión de perennidad que, lejos de menoscabarlo, perpetuaría su funcionalidad primigenia. Respondería esta estrategia a un extrañamiento paródico al que se ve sometido el fragmento documental arrancado de su «hábitat» original y reubicado en un marco de ficción que, en principio, no le corresponde. Esta práctica concreta la define con acierto el crítico Theo D'Haen (1983: 92):

> when the documentary materials become part of a work of literature, they are estranged from their natural sphere and instead of possessing the ephemerality of a newspaper article —read today and forgotten tomorrow— they are embedded into a work of art which is supposedly eternal and which demands a different and increased kind of attention from the reader.[17]

No obstante, en el marco literario latinoamericano, para algunos autores, la novela testimonial supone el elemento estéticamente disonante dentro del panorama en el que se inscribe cronológicamente su apogeo, los años setenta. Esta opinión se fundamentaría en que el testimonio incurre en una divergencia notoria con las narrativas del *boom* por su fuerte arraigamiento ideológico y su propósito reivindicador, un remanente realista y trasnochado en contraste con las poéticas profundamente renovadoras prevalecientes en el momento (Prada Oropeza 1990: 43).[18] Lejos de serlo y de supeditar su dimensión literaria a mero medio ancilar, el testimonio representa la forma tal vez más acabada de discurso posmoderno, entendiendo por ello la paradójica fusión de lo que, a

[17] Paradigmático ejemplo de esta circunstancia lo hallamos en la propia obra *La noche de Tlatelolco*, posiblemente el texto existente que más trascendencia ha tenido en relación a la masacre.

[18] No conviene olvidar que, a este respecto, el testimonio latinoamericano se vincula fundamentalmente con la narrativa testimonial cubana y centroamericana por lo fructífero en la producción de este modo narrativo en estos ámbitos culturales y que, en su mayoría, presenta una marcada impronta ideológica. La narrativa testimonial por antonomasia es la obra *Biografía de un cimarrón* (1966) del cubano Miguel Barnet que, asimismo, también fue artífice de relevantes reflexiones teóricas sobre las características de la narrativa testimonial.

primera vista, pudiera parecer inconciliable. En este sentido, se han pronunciado algunos críticos como Neil Larsen (1990: 85) que consideran al testimonio como una representación discursiva esencialmente posmodernista donde, como nota idiosincrásica, se ha suspendido el clásico escepticismo que caracteriza a lo posmoderno.[19] Y, pese a que autores como Adolfo Sánchez Vázquez o Doris Sommer subrayan las numerosas discordancias entre lo posmoderno y lo testimonial, por constituirse el primero de acuerdo a un proyecto netamente deconstructor, paródico y «autodesmitificador» (Skolodowska 1992: 89), y el testimonio como un modo de narrar que: «nunca pone en entredicho la referencialidad del lenguaje» (Sommer 1988: 119), es fácil salvar esta brecha si analizamos las obras testimoniales desde la perspectiva de la conjunción de las praxis discursivas que rodearon el nacimiento de la narrativa testimonial moderna en los sesenta. En este sentido, la eclosión del nuevo periodismo como novedosa expresión periodística entronca con las profundas remodelaciones surgidas a partir de «la crisis de la representación» posestructuralista que afecta primordialmente al lenguaje en cuanto que se revela su incapacidad para sistematizar la realidad de forma incontrovertible.[20] De este modo, los planteamientos de ambas prácticas discursivas se fundamentarían sobre la visión desmitificada del ejercicio historiográfico ante la imposibilidad de una plasmación positivista e imparcial del hecho histórico. Como consecuencia, tanto desde el nuevo periodismo como desde la narrativa testimonial, se ha propiciado la transformación creativa del realismo social mediante la utilización de recursos narrativos tomados de la novela.

Todo lo hasta aquí expuesto consolida el argumento de que tan implausible es la novela testimonial despojada de toda intencionalidad y profundidad estética, y cuyo objeto, como define Barnet sea «una sagrada misión», como

---

[19] Como se desprenderá del análisis posterior de *La noche de Tlatelolco*, la anulación de este escepticismo posmoderno en el testimonio no es necesariamente definitoria de este tipo narrativo. Concretamente, en la obra de Poniatowska que aquí se analiza, se aprecia cómo la pluralidad de puntos de vista sobre un mismo hecho comporta una desconfianza hacia las capacidades de interpretación y transmisión textual de tal hecho.

[20] La práctica del *new journalism* surgió en los Estados Unidos en la década de los sesenta del siglo XX y fue popularizado por figuras de la talla de Norman Mailer, Tom Wolfe o Truman Capote. El intento por parte de algunos críticos de aplicar esta etiqueta a obras producidas en Latinoamérica, especialmente a la narrativa testimonial, ha motivado similares reticencias a las levantadas en torno a la incesante introducción del término posmodernismo en el ámbito artístico latinoamericano. Se trata esta polémica taxonómica de un asunto insoluble en los que los argumentos en uno y otro sentido son objeto de interminables debates y cuantiosas publicaciones (Skolodowska 1992: 151-155).

erróneo concebir que para penetrar dentro del canon literario las producciones definidas como testimoniales deban de eludir o minimizar el elemento fáctico denunciador que les es connatural. La demostración de esta afirmación la hallaríamos tras el examen pormenorizado de *La noche de Tlatelolco*, una obra que aúna dos propósitos bien patentes. De una parte, resulta obvia la recusación abierta de Poniatowska hacia los actos perpetrados por el gobierno mexicano en el 68. Y de otra, más allá de la expresión ideológica y de la postura política de su autora, la obra se construye como un exquisito ensamblaje polifónico y lúdico de indudable calidad estética. En cuanto al elemento no-ficticio vertebrador de *La noche de Tlatelolco*, varios aspectos revelan la urgencia condenatoria de Poniatwska por abordar los hechos. Conviene recordar que esta obra se dedica a la memoria de su hermano Jan, fallecido en el 68, y que, en otro sentido, como ya se ha señalado anteriormente, el temor infundido sobre la sensibilidad mexicana con la dura represión de las protestas estudiantiles hizo silenciar «la verdad» de las versiones de las víctimas. En los prólogos que principian cada una de las dos secciones que estructuran el libro, «Ganar la calle» y «La noche de Tlatelolco», se explicita claramente esta posición aportando una reflexión *metafictiva* sobre el resto del texto.[21] En el primero de los prólogos, de índole más poética y personal, la autora expresa la necesidad sicólogica que siente de transmitir el clamor que constituyeron las protestas que precedieron a los fatídicos acontecimientos del 2 de octubre y, fundamentalmente, de enfatizar la disparidad entre el tono festivo de aquéllas y lo atroz de la represión posterior:

> Aquí vienen los muchachos, vienen hacia mí, son muchos, ninguno lleva las manos en alto, ninguno trae los pantalones caídos entre los pies mientras los desnudan para cachearlos, no hay puñetazos sorpresivos ni macanazos, ni vejaciones, ni vómitos por las torturas, ni zapatos amontonados [...] Yo lo veo alegre, qué loca alegría; [...] Mé-xi-co, Li-ber-tad. (13, 14)

La segunda constituye un sugestivo *collage* genérico con la yuxtaposición de un poema conmemorativo de los hechos de Rosario Castellanos, un listado de

[21] Sklodowska se hace eco de la ambivalencia que revisten en muchas ocasiones los prólogos e introducciones a las obras testimoniales ya que fuerzan al lector a asumir una intencionalidad declarada por el autor que entra en contradicción con la «sensibilidad posmoderna» que «significa leer a contrapelo de [la] poética expuesta en los paratextos e, inexorablemente, desmitificar [el testimonio]» (1992: 97). En el caso concreto de *La noche de Tlatelolco*, la fuerte trabazón interna entre las secciones que la integran desvirtúa la denominación de «paratexto» que Sklodowska atribuye a los prólogos.

titulares de diarios que reflejan contradictoriamente la noticia de la masacre, y las palabras de la autora que entremezclan un comedido documentalismo con la emoción personal que le inspira la incomprensibilidad de lo sucedido: «¿Por qué? La noche triste de Tlatelolco —a pesar de todas sus voces y testimonios— sigue siendo incomprensible. ¿Por qué? Tlatelolco es incoherente, contradictorio. Pero la muerte no lo es. Ninguna crónica nos da una visión de conjunto» (170). Por consiguiente, la opinión vertida en los prólogos esclarece que los testimonios que se recogen en *La noche de Tlatelolco* sean, mayoritariamente, aquellos coincidentes en sus acusaciones en contra del gobierno y la policía, y a favor de las actuaciones estudiantiles. No obstante, la inclusión esporádica de voces disidentes que refrendan o justifican la versión gubernamental puede cobrar una doble dimensión. Por una parte, se enfrenta al lector a la incertidumbre de dos interpretaciones contrapuestas y, por otra, se satiriza, en caso de que respaldemos la lectura de los vencidos, la cínica actitud del gobierno y sus defensores contradiciendo burdamente lo que todo un coro de testigos proclama. Así, a modo de ejemplo, se puede citar cómo una declarante considera las protestas una forma de holgazanería: «Ahora estudiar es sinónimo de echar relajo» (83); o una visitante francesa se manifiesta indignada por el exhibicionismo saboteador de los protestantes: «Lo que pasa es que los estudiantes querían robarle cámara a la Olimpiada» (259). Incluso, dentro de la obra se vislumbran conflictos estudiantiles internos como el originado en torno al líder del Consejo Nacional de Huelga (CNH) —órgano creado para la organización de las movilizaciones— Sócrates Amado Campos Lemus, a quien numerosas voces en la obra acusan de haber realizado arteras delaciones durante su encarcelamiento, algo de lo que él mismo se defiende con su testimonio (157). ¿Traidor a la causa estudiantil, cobarde delator, o mero chivo expiatorio de las posibles fisuras y luchas intestinas del CNH? La respuesta, como a tantas otras controversias, queda abierta a la potencial interpretación del lector. No excluye tampoco Poniatowska diversas reflexiones que testimonian algún grado de comprensión mutua entre los dos bandos principales en contienda. De esta manera, algunos testigos señalan actos de solidaridad de policías o soldados hacia las víctimas o, como en el caso que sigue, una declarante advirtió repentinamente que «los soldados también eran hombres», cuando escuchó a uno de ellos conversando cariñosamente con su hijo por teléfono (269). La propia Poniatowska se inserta como una voz más con un breve testimonio donde da cuenta del temor de su madre, semanas después de la masacre, ante la aparición de un helicóptero que

le evoca los sucesos del día 2 de octubre: «Un helicóptero. ¡Dios mío!, ¿dónde habrá una manifestación?» (272).

En cuanto a su alto grado de polifonía genérica, la obra no sólo recoge los testimonios orales de los entrevistados, sino que los vigoriza con la introducción intermitente de algunos de los cánticos y gritos de protesta que se popularizaron durante las manifestaciones. Asimismo, *La noche de Tlatelolco* se abre con una serie de fotografías de los eventos apostilladas por algunos de los testimonios que luego el lector confrontará a lo largo del libro. La inclusión de este material fotográfico cumple, de nuevo, una doble función. Por un lado, sirve a modo de sostén de los testimonios, puesto que falsear la imagen resulta menos viable que la tergiversación de la palabra oral. Es de reseñar en este sentido que uno de los testimonios que se incluyen en la obra se corresponde con una declaración de Octavio Paz, que se refiere específicamente a este poder iluminador de la imagen: «No creo que las imágenes puedan mentir… He visto noticieros, fotografías…» (265). Por otro lado, desde una perspectiva estética, el material visual incentiva la pretensión de Poniatowska de crear un poderoso visor caleidoscópico que alimente la sensación apremiante y revolucionaria de la población que nutrió las protestas. Esta estrategia se implementa con la última sección de la obra que se corresponde con una «neutral» cronología de los hechos elaborada a partir de las declaraciones de los testimonios. Así, observamos que la alternancia entre las exigencias de las formas y fórmulas periodísticas y la flexibilidad de lo artístico son la constante que articula el total de la obra en un ritmo de intensas posibilidades lúdicas. Y esto se trasluce en el hecho de que, pese a la evidente intencionalidad denunciante de Poniatowska, es la propia autora quien, decantándose subjetivamente hacia una de las posturas de esta cuestión, siembra la duda en el lector no partícipe directo en los hechos, ya que si se muestra tan favorable hacia los postulados de los reprimidos, el propósito más rigurosamente documental flaquea y, en consecuencia, es falible, carece de objetividad rigurosa. Precisamente es este aspecto el que ayuda a reforzar la lectura de lo testimonial como una forma narrativa perfectamente equidistante de los polos de lo periodístico y de lo ficticio, es decir, un entramado peculiar en cuanto que desacralizador de las potencialidades de la forma documental y asimilable a los discursos de la ficción. No en vano, a este respecto, ¿no ha sido reiteradamente rebatida de forma oficial por los gobiernos mexicanos la versión de los vencidos a pesar de que todas las evidencias apuntan en la dirección opuesta? Recurrir pues a una poética que condensa en sí las características de lo documental y lo ficcional parece idóneo a la hora de reflejar la ambigua

experiencia de lo vivido, un hecho único sobre el que se han vertido opiniones tan discordantes.

Paralelamente, en *La noche de Tlatelolco* se puede percibir una intersección de los métodos propios del periodismo, la sociología y la literatura. Las declaraciones de cada participante son selladas con el nombre y datos biográficos más relevantes del declarante en un claro estilo periodístico que quiere dejar constancia de la procedencia veraz de las palabras. Entre los entrevistados abundan en número los estudiantes o profesionales de la enseñanza, pero, igualmente, se pueden enumerar muchos otros individuos de los cuales varias son figuras sobresalientes de la cultura mexicana como Carlos Monsiváis, Miguel Ángel Portilla, Octavio Paz, Rosario Castellano o Carlos Fuentes. Incluso algunas voces poéticas son rescatadas del pasado y aplicadas «anacrónicamente» a los hechos de Tlatelolco, tejiendo todo un entramado intertextual que se suma a las notas de prensa, a las declaraciones oficiales y, obviamente, a las entrevistas personales que constituyen los fragmentos dominantes. Importante cabida poseen también los testimonios de dirigentes o simpatizantes de las agrupaciones de estudiantes —algunos de ellos encarcelados en el momento de la entrevista—, profesionales de distintos ámbitos de la cultura, e incluso simples ciudadanos sin vinculación directa con los hechos.[22] De esta manera, Poniatowska, desde una clara perspectiva sociológica, aludiría a las posibles implicaciones que la condición social o el grado de formación de los entrevistados pudiese tener en la vivencia y visión que cada uno posee sobre el suceso. Ya en un plano exclusivamente literario se hace patente el intervencionismo absoluto de la autora que, en analogía con las técnicas de montaje cinematográfico, reordena, agrupa, contrapone o repite a conveniencia los testimonios que recoge. Algunos de los testigos intervienen una sola vez, otros se hacen familiares a lo largo de la narración hasta el punto de que sería posible trazar una semblanza de los mismos o su itinerario simbólico durante los sucesos de Tlatelolco. Otros narran angustiosas vivencias que, debido a la forma episódica en que se presentan los fragmentos, contribuyen a imprimir un clímax dramático a la narración. Este es el caso, entre otros muchos, de las intervenciones de Diana Salmerón de Contreras que relata cómo su hermano muere desangrado ante sus propios ojos mientras se encuentran en uno de los tumultos que se forman durante las repre-

[22] Beth Jorgensen (1989: 84) ha llamado la atención sobre la capacidad generadora de significados de esta red intertextual y sobre las posibilidades de investigar a través de ella aspectos relativos a la identidad y memoria histórica mexicanas.

salias armadas. La impotente súplica de esta mujer a su hermano moribundo —«hermanito, ¿qué tienes? Hermanito, contéstame» (185)— y su desesperada e inútil petición de ayuda médica acrecienta su tonalidad angustiosa justamente por la recursividad e intercalado de los fragmentos de este testimonio. Algunas otras voces son humorísticas o frívolas —«yo siempre les doy [dinero a los estudiantes] en los "altos" cuando me piden. [...]. Por lo menos los estudiantes son más guapos, más expresivos que los colocadores» (83-84)—; otras desesperadas —«¡Les dije a todos que la plaza era una trampa, se los dije! [...] ¡Se los dije tantas veces, pero no!» (184)—; algunas combativas —«¡Y a mí no me desaparecen el cadáver de mi hijo, como se lo han hecho a otros! [...] ¡yo lo quiero ver! (229)—; otras escépticas —«Yo creo que pase lo que pase, tarde o temprano todos van a dar al PRI ...Entonces, ¿para qué tanto brinco estando el suelo parejo?»(95)—; y algunas se repiten en fúnebre cadencia —«Son cuerpos, señor...» (172, 198, 273). En suma, el repertorio es amplio e inagotable como reflejo de una técnica narrativa que intenta diversificar los puntos de vista, trazar un retablo de la colectividad mexicana que vivenció el Tlatelolco del 68, y una reescritura de resonancias bajtinianas donde el carnaval medieval se ha sustituido por los retazos de las voces supervivientes de una sangrienta ceremonia de aniquilación de repercusiones casi míticas.

Dentro de este entramado de voces y citas procedentes de fuentes diversas, si bien la estructura bipartita de la obra se basa sobre un fundamento de orden cronológico, en ocasiones se aprecian *lepsis* diversas, introduciéndose fragmentos que avanzan o retrotraen momentos desubicándolos de su lugar lógico en la estructura narrativa general. Hacia la conclusión de la segunda parte de la obra, de nuevo se introduce una frase ominosa que antecedió al comienzo de las represalias: «No se espanten, no corran, es una provocación, no se vayan compañeros, calma compañeros, no corran, calma compañeros...» (273). La diferencia es que, en este punto de la lectura, el lector ya es conocedor, a través de los testimonios previos, de lo erróneo de esa advertencia. Igualmente, el tempo de la narración en *La noche de Tlatelolco* es veloz con un «dinamismo impresionista propio del medio noticiero» (Skolodowska 1992: 163), lo que se consigue por el ensamblaje cuidadoso de las múltiples voces y, más específicamente, por la brevedad y dispersión de los fragmentos que imprime a la totalidad del texto una sensación de turba, de masa que se echa a las calles o que huye precipitadamente del ataque policial. *La noche de Tlatelolco* representa, pues, simbólica y literalmente, el clamor de un pueblo.

En consecuencia, por medio de las técnicas narrativas de las que se vale Poniatowska, la tragedia de Tlatelolco, como pieza clave en la historia del México contemporáneo, se transmite multiplicando las hipótesis y versiones sobre los sucesos, y la novela se construye entonces siguiendo una lógica autónoma, cifrada en las combinaciones posibles que ofrece el relato de los hechos. Como demiurgo ordenador, la escritora se inmiscuye abiertamente en su obra, no ocultándose tras los datos a modo de mero emisor de informaciones, y partiendo de un material extraído de la «realidad» elabora un ente propio, no menos veraz sino, por el contrario, más plural. Poniatowska no intenta establecer verdades unívocas ni absolutas, ya que, como se ha venido reiterando, pretende ofrecer una visión contrastada de lo acontecido, pues, en realidad, más que reflejarlo, moldea el acontecimiento desde una mirada poética poliédrica, «la percepción de la mosca», que el escritor argentino Eloy Martínez describiera en *La novela de Perón.*[23] Por consiguiente, el lector no recibe una opinión monocorde que deba asumir acríticamente, sino que se ve presionado a extraer conclusiones, a esbozar un trasfondo impreciso tras las voces declarantes que no ha de corresponderse necesariamente con ninguno de los testimonios en concreto. De esta manera, Poniatowska se vincula con la *épistéme* historiográfica floreciente en las últimas décadas y afronta la contraposición de la dualidad *Historia versus historias* privilegiando a las segundas como exponente de la intrahistoria, la otra historia, la que no ha sido sancionada por los poderes políticos y que, sin embargo, por su diversidad y amplitud se aproximaría más a un ideal de realidad.

Por último, y tras el análisis de *La noche de Tlatelolco*, parece aún más evidente que el testimonio en la narrativa contemporánea, por las dicotomías discursivas que le son subyacentes, evade las operaciones de catalogación estricta. En consecuencia, resulta ocioso embarcarse en un fárrago teórico en busca de discernimiento de lo que es, no es, o quizá debería de ser la escritura testimonial, así como de la conveniencia de englobarlo bajo fórmulas narrativas o tendencias discursivas concretas (*Posmodernismo*, *Nuevo periodismo*, *Nueva novela histórica*, etc.). A la vista del eclecticismo formal y de la heterodoxia funcional que es inherente a una obra testimonial como *La noche de Tlatelolco*, son comprensibles las dificultades que encuentran tantos críticos a la hora de

[23] «Una mosca se posa en el espejo del automóvil, afuera. [...] Tiene azul el lomo, las alas sucias de hollín y ávidos los ojos, de cuatro mil facetas cada uno. La verdad dividida en cuatro mil pedazos» (Martínez 1996: 194).

emparentar o distanciar al testimonio de otros tipos de ficción historiográfica. Y esto no se debería más que a una aplicación excesivamente rígida de paradigmas poéticos e historiográficos que el testimonio, por su naturaleza multiforme, excedería.[24]

III. *Terra nostra*: tríptico de la memoria imaginada

«La historia sólo se repite porque desconocemos
la otra posibilidad de cada hecho histórico:
lo que ese hecho pudo haber sido y no fue.»
Terra nostra, II, 677.[25]

Terra nostra, segundo «capítulo» del ciclo novelístico de Carlos Fuentes *La edad del tiempo*, concitó desde su misma publicación la ambivalencia de la crítica. Por una parte, se ha rechazado el inconmensurable volumen de la obra, su abultado barroquismo temático y conceptual y, en el caso de Donald Shaw (1999: 118), «el exceso de discursos largos en los que los personajes se explican unos a otros y a veces se convierten en simples portavoces del autor». Los elogios críticos no han sido de menor calibre situándola como majestuosa obra de vasto enciclopedismo al nivel de *En busca del tiempo perdido, La montaña mágica* o *Ulises* (Oviedo 2002: 326). Esta ambigüedad en su consideración crítica también se plasmó en relación a las redes históricas que se recrean, reconstruyen e imaginan en esta obra y que, en cualquier caso, constituyen su eje vertebrador. Así, Ángel Rama (1985: 290) consideró que Fuentes en *Terra nostra* «llega a proponer la explícita cancelación del discurso [histórico]». Esta opinión ha sido compartida por otros como Jean Franco o María Cristina Pons (1996: 102) que perciben en los afanes totalizadores de narrativas como *Terra nostra* una explosión de referentes y tramas que incurriría en una implosión de

[24] Un ejemplo de lo desacertado de aceptar literalmente la dimensión fáctica del testimonio lo aporta la encendida polémica habida en torno al famoso libro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1989), de la premio Nobel guatemalteca Rigoberta Menchú y de su transcriptora Elizabeth Burgos-Debray. Sus detractores han obviado la inherente relatividad ya no sólo de lo literario, sino de cualquier discurso, por supuesto siempre y cuando adoptemos la concepción contemporánea del texto como artilugio construido y, por lo tanto, provisional.

[25] Todas las citas extraídas de la novela proceden de la edición de Espasa Calpe (Colección Austral), publicada en España en 1991. A lo largo de toda la sección recurriré a la notación aquí utilizada para indicar el volumen del que se toman las citas.

significados e interpretaciones, relegando la concreción histórica del contexto latinoamericano en favor «del lenguaje universal del mito». Otros, sin embargo, como Fernando Aínsa (1991b: 13-14), la posicionaron sin vacilaciones como hito dentro de la *nueva novela histórica* considerándola una obra paródica, distanciada absolutamente de los moldes realistas, pero profundamente arraigada en la investigación y reescritura de la historia latinoamericana.

Terra nostra es una *metanovela*, como la designa Fuentes, que traza a través de una incierta experiencia onírico-lectora una historia apócrifa sobre la conformación de la civilización hispánica a un lado y otro del Atlántico. Se retrotrae hasta la Roma imperial, bajo el reinado de Tiberio, y se proyecta hacia un apocalipsis milenario culminado en la ciudad de París en diciembre de 1999, donde también principia la obra seis meses antes. Siguiendo las concepciones de Giambattista Vico sobre la evolución de la historia, la narración procede mediante una dinámica espiral: al tiempo que progresa retorna sobre sí misma, retorno que a su vez modula su subsiguiente avance. Esta dinámica afecta tanto al plano temático como a la estructura de la novela lo que explica en buena medida su dificultad intrínseca, pero le confiere una fuerte trabazón interna que refuta cualquier acusación de la obra como caótica o dispersa. Y si bien es cierto que la dispersión y la proliferación de asuntos son constantes a lo largo de la narrativa, toda una serie de líneas maestras la unifican. De esta manera, las alusiones, paralelismos y convergencias *intratextuales* son tan numerosas que *Terra nostra* se puede concebir como hierogamia de conceptos y niveles narrativos, unión análoga al de la pareja personificada por los personajes de Celestina y Polo Febo en la última escena de la novela. Esta obra es, pues, un artefacto de la imaginación donde la experimentación lingüística logra un despliegue similar al de la expansiva capacidad imaginativa de su autor, comunión de operaciones que el propio Fuentes ha calificado como definitoria de la creación literaria y que alcanzaría a través de *Terra nostra* su potencial máximo (Miguel Ángel Quemain 1996: 241-242).

Por otra parte, las dificultades interpretativas de *Terra nostra* se ven parcialmente subsanadas gracias a los libros de ensayos de Fuentes *Cervantes, o la crítica de la lectura* (1976) y *El espejo enterrado* (1992) que actúan a modo de glosa indagando en los trasfondos históricos que, siempre heterodoxamente, integra en la novela. Sin embargo, y por más que críticos como Lois Parkinson Zamora (1989) y Santiago Juan-Navarro (2000) en sus acercamientos a la novela hayan fundamentado parte de sus lecturas críticas en los datos historiográficos «objetivos» recogidos en estos ensayos, un examen adecuado del papel

jugado por lo histórico en *Terra nostra* ha de trascender, como la propia obra, los confines de la disciplina histórica. Justamente, el hermetismo de la novela es de tal dimensión que desde los detalles más nimios hasta las transgresiones más evidentes empujan a un ejercicio hermenéutico de excepcional complejidad que exige rebasar a cada instante interpretaciones unívocas. En este sentido, Fuentes desafía constantemente al lector ofreciéndole alternativas a los conocimientos canónicos sobre la historia y el mundo, de este modo reavivando el concepto de *opera aperta* postulado por Umberto Eco. Precisamente, según esta noción del semiólogo italiano, es en la relación cognitiva del lector con el texto donde se multiplican los significados textuales, manteniendo entonces la obra siempre permeable a nuevas interpretaciones. Pero Fuentes va más allá de un simple intento de motivar lecturas diversas en el lector, puesto que desde la propia narración lo somete a un constante y violento dilema entre conocimientos empíricos «universales» y realidades imaginadas. De esta forma, con frecuencia, se han señalado las notables tergiversaciones históricas de *Terra nostra* encarnadas en flagrantes anacronismos, en fabulaciones biográficas sobre destacadas figuras históricas y en la interpolación homogeneizadora de lo histórico con lo artístico y lo mítico. También en el ámbito de lo puramente anecdótico, Fuentes se vale de este recurso a la interpretación anárquica de la historia. Valga como ejemplo de esta minuciosa inserción y recurrencia de las «confusiones» fácticas que Fuentes explota con gran productividad cómo, en un momento dado de la narración, el personaje de Fray Toribio escoge al azar siete constelaciones celestes —«Fornax Chemica, Lupus, Corvus, Taurus Poniatowski, Lepus, Crater, Horologium»— para emparejarlas con las siete etapas de la noche romana. De estas siete constelaciones, cuatro son australes, no divisables desde latitudes europeas y, lo que es más, dos de ellas (Fornax Chemica y Horologium) ni siquiera catalogadas ni nominadas por los astrónomos europeos en la época donde se sitúa la acción. Fuentes aprovecha este trivial «error», no obstante, para poner en juego la reflexión sobre aspectos concernientes a la oposición de azar y convención frente a los poderes de «la voluntad de la pasión o la pasión de la voluntad», enfrentamiento clave a la hora de desentrañar *Terra nostra* y el concepto historiográfico que manifiesta la obra. Por otra parte, y en alusión al emparejamiento de las constelaciones y las partes de la noche, también el personaje de Fray Toribio señala hacia el hecho de que las simetrías concebidas por la inteligencia son vanas frente al irrefrenable empuje del azar que tiende a introducir elementos inesperados, rompedores de tales simetrías «pues el orden perfecto es anuncio de perfecto horror, y la naturaleza lo rechaza,

prefiriendo, para crecer, el plural desorden de una cierta libertad» (I, 330). Es decir, en breves líneas, y como consecuencia de un acto en apariencia banal, se viene a condensar la esencia conceptual de la obra: un elogio de lo heteróclito y heterodoxo frente a férreos dogmatismos y estructuras apriorísticas de cualquier clase. Esta tendencia al compendio de ideas es recurrente en *Terra nostra* por lo cual, el crítico Juan-Navarro ha considerado el procedimiento del *mise en abyme* como prevaleciente entre las estrategias discursivas que pone en juego Fuentes lo que, de nuevo, conectaría con la visión de Vico sobre el suceder recursivo de la historia y su narración.[26] En efecto, las dinámicas especulares que implican reiteración, desdoblamiento y multiplicación aportan un tiempo dominante al texto enfrentando dos principios numéricos de acuerdo a una interpretación cabalística: la oposición entre lo par y lo triple o múltiple.[27] Así, en la novela se interpreta la dualidad como: «la negación de la unidad cósmica; [que] abriría un abismo eterno entre las dos partes, y esta oposición merecería los epítetos de estéril, inactiva, estática» (II, 640), frente al poder de lo triple como «la síntesis de uno y dos. Los contiene a ambos. Los equilibra. Anuncia la pluralidad que le sigue […]. La reunión de los tres tiempos. Presente, pasado y futuro». (II, 637-638) Es este juego entre el estatismo de lo dual y la fertilidad de lo triple lo que define buena parte de la narración. Tres son los principales tiempos y espacios históricos de la novela —El Viejo Mundo, El Mundo Nuevo, El Otro Mundo—, tres los tiempos que recrea —pasado, presente y futuro— y triples los inagotables elencos de símbolos que presagian la consecución de la catarsis narrativa última —los triates bastardos de Felipe El Hermoso, los manuscritos esotéricos, las partes de la obra *El jardín de las delicias* de El Bosco, entre otros muchos ejemplos posibles.

A continuación, detallaré algunas de las principales estrategias discursivas que hermanan el discurso de *Terra nostra* con los principios historiográficos del *Nuevo historicismo*. Uno de estos principios que más recurrentemente emergen

[26] Denominación procedente del campo de la heráldica, asimilada al ámbito literario por el escritor André Gide y sistematizada teóricamente por Lucien Dällenbach en su obra *Le récit speculaire* (1977). En términos generales, se podría definir como toda una diversidad de mecanismos de reflexividad textual por los cuales, bajo diversos procedimientos, y adoptando formas variadas de expresión, el texto ofrece en su interior una réplica de sí mismo.

[27] A este respecto, el símbolo del espejo es constante a lo largo de toda la narrativa, pero no sólo a través de espejos que repiten miméticamente la realidad, sino también de aquéllos que profetizan el futuro, como en el momento en que el personaje del Peregrino en el Nuevo Mundo es testigo a través de uno de ellos de las atrocidades que en su día cometerán los conquistadores al arribar a América (II, 577-578).

en la novela es el relacionado con el particular concepto del *cronotopo* en la ficción contemporánea. En *Terra nostra* la uniformidad de un espacio único y de una temporalidad lineal se violan sistemáticamente, siempre en función de la única perspectiva lectora posible: la de la perpetua simultaneidad que implica el acto lector. Dentro de su circularidad temporal mítica, en la novela se asiste a magníficos saltos de tiempo y espacio originados a partes iguales en el azar y la predeterminación. Del río Sena en un 14 de julio de 1999 a la costa santanderina del Cabo de los Desastres en la España del siglo XVI, el personaje de Polo Febo-Peregrino se ve empujado por los designios de una eterna Celestina reconocible en sus diversas reencarnaciones por el signo de la cicatriz-tatuaje de sus labios. El encuentro fortuito de su cuerpo en la playa por la cohorte real de *El Señor*, Felipe II, insertará al personaje en el devenir de los hechos y preludiará la aparición, en análogas circunstancias, de sus otros dos hermanos. Asimismo, el arribo del heterodoxo Pedro y el Peregrino al Mundo Nuevo, como éste mismo relata en la segunda parte de la obra, constituye otra mezcla de contingencia y fatalidad como, a su vez, este relato será igualmente el causante insospechado de la conquista española de los territorios americanos. Igualmente, bien avanzada la narración, se muestra cómo los avatares de las tríades, así como el destino colectivo de la humanidad han sido vaticinados incidentalmente por el emperador romano César Tiberio: «Que todos los reinos del futuro, parciales y disgregados, se sueñen en la irrepetible unidad de Roma; que luchen entre sí, bajo el signo de esa cruz, que combatan y se desangren por el privilegio de ocupar Roma y de ser la segunda Roma…» (II, 823). La personificación de personajes históricos diversos o de arquetipos históricos en un solo protagonista o grupo revela otra forma de amalgama temporal y biográfica que demanda del lector una perspicaz elucidación entre hecho objetivo e imaginado.[28] Lo mismo ocurre con los múltiples anacronismos e invenciones históricas y míticas que proponen una alternativa imaginativa, al mismo tiempo que disienten de la

[28] Algunos de los diversos ejemplos: el Señor como epítome intelectual y física de la dinastía Habsburgo en España; su secretario Guzmán como representación de las fuerzas inquisitoriales y exterminadoras de la España de las tres culturas y, posteriormente, del aplastamiento de las culturas originarias americanas; la Dama Loca como intersección de Juana de Castilla, la emperatriz Carlota de Austria y Mariana de Austria; el Peregrino, en la segunda parte de la novela, como conglomerado de figuras históricas y míticas, incluso antagónicas (Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, Bernal Díaz del Castillo, Moctezuma, Quetzalcóatl); los «soñadores» y «flamencos» como personificaciones de los heréticos impugnadores de la anodinia y dogmatismo medievales; el Cronista como trasunto de Miguel de Cervantes, etc.

uniformidad y coherencia del *cronotopo* que caracterizaría un modelo historiográfico de tipo realista.[29]

Por consiguiente, y esto enlazaría con otra de las estrategias propias de la narrativa histórica contemporánea, la lectura de la novela es la de un manuscrito que no sólo manifiesta toda una serie de eventos, sino que encierra en sí las claves de su propia materialidad textual y es, por tanto, *metafictivo*. Desde las páginas de la misma obra se nos hace partícipes de la elaboración del texto, se nos aportan gradualmente las claves y los enigmas de su ensamblaje: «mira cuántas facetas de este hadit, de esta novella, a pesar de su apariencia de conclusión, han quedado como en suspenso, latentes, esperando, acaso, otro tiempo para reaparecer, otro espacio para germinar, otra oportunidad para manifestarse, otros nombres para nombrarse». (II, 778) Pero la naturaleza profundamente lúdica, bajtiniana, del texto impide que el lector adquiera certezas absolutas. Esto ocurre en relación, por ejemplo, a la cuestión irresoluble de la voz narradora de la obra, figura evanescente que se desplaza desde Celestina a Polo Febo-Peregrino, desde Julián al Cronista-Cervantes. Otra de las más destacadas prolongaciones de la inclusión de la dimensión *metafictiva* en *Terra nostra* es la relación de lo literario con lo pictórico. Las pinturas de diversos maestros (Signorelli, El Bosco, El Greco o Goya) que aparecen descritas en la novela reflejando el lema horaciano *ut pictura poiesis*, se metamorfosean en *metarrelatos* que engendran en sí el propio comentario de sus temas. Como señala Julián-Signorelli sobre su fresco de la vida de Cristo: «pinto para mirar, miro para pintar, miro lo que pinto y lo que pinto, al ser pintado, me mira a mí y termina por mirarlos a ustedes que me miran al mirar mi pintura». (I, 424) En otro punto de la novela, el tríptico de *El jardín de las delicias* se transforma, a ojos del Señor, en ominosa y condenatoria transposición y recapitulación de los sucesos y personajes de la narración mientras la voz espectral de su autor, El Bosco, reivindica el propósito original de la obra, mostrar «el paraíso restaurado por el espíritu libre del hombre, sin necesidad de Dios», en contraposición con el infierno que el autoritarismo y ortodoxia del Señor han engendrado (II, 747-748). En las partes primera y tercera de *Terra nostra,* también se da cabida a

---

[29] Como ejemplo de anacronismo o invención histórica se puede citar, entre otros múltiples ejemplos, el del descubrimiento de América que en la novela se retrasa un siglo sobre su fecha real y donde se excluye a la figura del navegante Colón de su participación en el mismo. En cuanto a invención mítica, un ejemplo destacable es la reescritura del mito azteca del origen del ser humano que, en *Terra nostra,* se transformará en el nuevo mito que testimonie el nacimiento del hombre mestizo.

numerosas disquisiciones retóricas de índole diversa que, a menudo, se plasman a través del diálogo socrático entre sus personajes. Uno de los temas principales es el que concierne a la cuestión historiográfica, lo que ingresa una nueva faceta *metafictiva* en la narración. En una discusión entre los personajes del hermano Julián y Fray Toribio, éste último argumenta a favor del lenguaje poético como argamasa que aporta consistencia al conocimiento y por extensión, se podría afirmar, igualmente al relato histórico: «la unión es la poesía y la poesía es la cal, la arena y el agua de todas las cosas, *la poesía es el conocimiento lógico*, la poesía es la plenitud de la actividad y la creación humanas…» (I, 387).[30] Más elaboradas aún son las disertaciones del personaje del Maestro Valerio Camillo como explicación a su «teatro de la memoria», teatro que, por medio de artificios técnicos, permite visualizar «todas las posibilidades del pasado, pero también representar todas las oportunidades del futuro» (II, 677). Para Camillo, haciéndose eco de un argumento que se reitera a lo largo de la novelística de Fuentes, «la vida es sólo una interminable selección entre esto y aquello y lo de más allá, una perpetua elección, nunca decidida libremente, aún cuando así lo creamos, sino determinada por las condiciones que otros nos imponen» (II, 675). Esta bifurcación constante en la vida humana entre dos o más alternativas sería, según Camillo, también deseable en el transcurrir histórico, lo cual, en el caso de España y de toda la comunidad hispánica, podría representar: «una segunda oportunidad para ser lo que no fueron» (I, 677), en aciaga prolepsis de lo que serán sus destinos históricos. En este sentido, vemos que estos pronunciamientos son paralelos a los del propio Fuentes quien, en referencia a *Terra nostra*, declaró (Gazarian Gautier 1999: 154): «La historia es tal y como nos la imaginamos. La verdadera historia no es una sucesión de fechas en el calendario. La verdadera historia es algo que acontece dentro de nosotros».

De acuerdo con los principios del *Nuevo historicismo*, *Terra nostra* es ante todo una novela polifónica donde los orificios, las historias silenciadas, pugnan por salir a la luz y competir con los discursos tradicionalmente dominantes. Así, a lo largo de la obra se establecen dos grandes frentes. De una parte, se muestra el lóbrego ascetismo encarnado por el Señor ungido como «icono inmutable del Honor del Poder y de la Virtud de la Fe» (II, 890), y cuyo símbolo se prolonga en su necrópolis de El Escorial y, hacia el final de la narrativa, en el Valle de los Caídos. Es una figura dominada por la intolerancia religiosa y la contención voluntaria de sus impulsos sensuales. Su ofuscación le lleva

[30] Énfasis mío.

incluso a decretar la inexistencia del Mundo Nuevo (II, 600). Su ansiedad por «poseer el texto único» (I, 259), y confirmar que «únicamente lo escrito es real» (II, 798) se ve tambaleada en el momento en el que el soñador Ludovico le anuncia la invención de la imprenta y lo confronta con la nueva realidad de la difusión del texto y, por tanto, de las múltiples lecturas posibles del mismo: «¿debo emplazar nueva batalla, esta vez contra la letra que se reproduce por millares, y así otorga poderes y legitimidades a cuantos la poseyeran: nobles y villanos, obispos y herejes, mercaderes y alcahuetas, niños, rebeldes y enamorados?» (II, 725). No se trata, sin embargo, de un personaje plano, paradigma de todas las formas de intolerancia y despotismo ya que, a menudo, lo vemos vacilar en sus convicciones, añorando su período juvenil de fraternidad con los soñadores y, ya en su etapa adulta, siendo incluso capaz de dictar un testamento donde sintetiza los fundamentos de diversos grupos heréticos cristianos de la época.[31] De otra parte, en contraposición al dogmatismo, la frigidez y la duda del Señor proliferan todo un coro de voces que celebran gozosamente diversas formas de disonancia a modo de carnaval bajtiniano: desde la sexualidad desenfrenada de su esposa, la reina Isabel, al alegre y desinhibido erotismo de los sirvientes y los soñadores, pasando por las reivindicaciones heréticas de Ludovico, las nacientes ideas antropocéntricas de Fray Toribio y el hermano Julián, las aspiraciones democratizadoras de los Comuneros castellanos y la síntesis cultural de la España de las tres culturas, de las tres sangres, simbolizada por Mijail-ben-Sama-Miguel de la vida: «dueño de las tres sangres y de las tres religiones: es hijo de Roma, de Israel y de Arabia» (II, 791). Esta antítesis también atañe a los aspectos caracterizadores que definen a estas dos Españas y a los espacios y personajes que las simbolizan. Lo fúnebre y oscurantista reina en la claustrofóbica reclusión del Señor, donde las tumbas, las reliquias y la momia-golem, construida a partir de los despojos de los antecesores del rey, recrean una atmósfera sórdida y decrépita. El propio rey, muerto en vida, contempla su hedionda corrupción física, su propio funeral, y autopsia. En el otro extremo se situarían los personajes itinerantes, no aferrados a espacios concretos que, como bien se ejemplifica a través de las andanzas del personaje de Ludovico, se desplazan siempre en busca de sabiduría, de iluminación, de placeres y nuevos

[31] La reunión y disquisiciones de los soñadores y su propósito de construir una embarcación que los alejaría de la España tenebrosa e intolerante del Señor es una hermosa evocación de la «nave de los locos» y de la obra *Elogio de la locura* de Erasmo de Rótterdam en la que, sin duda, se inspira Fuentes en su construcción de este grupo de disidentes intelectuales y morales.

horizontes. También la meseta yerma donde se asienta El Escorial contrasta con las costas y el mar, eterna promesa de nuevos mundos.[32] De modo más sutil, se esboza una antítesis entre los principios que orquestan las dinámicas del Viejo y Nuevo Mundo. De esta manera, a un Viejo Mundo lineal, viciado, turbulento, se contrapone la circularidad de un Mundo Nuevo donde lo comunitario domina sobre lo individual, donde los dioses habitan entre los hombres donde, en conexión con sus sangrientas ritualidades, reina la armonía de lo cíclico: «un mundo en el que el orden natural debe ser recreado cada día, pues su vida depende del sol y la noche y el sacrificio; un mundo que perece con cada crepúsculo y debe ser reconstruido cada aurora» (II, 607). Los mitos aztecas, como «voces del silencio»,[33] se entrecruzan en diversas instancias de la obra, pero especialmente en el Nuevo Mundo, donde la andadura del Peregrino es una repetición, en ocasiones literal, de leyendas aztecas, andadura que en momentos se ve interrumpida por los segmentos narrativos que presagian la caída de este mundo a manos de los conquistadores.[34] Textualmente, Fuentes también refleja esta dicotomía de mundos de forma que, a la caótica ordenación de sucesos de la primera parte, en la segunda sección de la novela, la narración adquiere una linealidad más convencional, siguiendo paso a paso los lances míticos del Peregrino. Sin embargo, el anhelo de una España y una Hispanidad fecundas y heteróclitas se frustra: el Señor lidera sangrientas matanzas contra los herejes, Mijail-ben-Sama es ejecutado, se degrada y expulsa a la población judía y mora de la península, Guzmán aplasta a los Comuneros y en el Nuevo Mundo masacra despiadadamente, triunfando sobre las aspiraciones humanistas de Julián, la diversidad de las culturas oriundas. El pensamiento único se impone reverberando el grito del golem-Franco-Millán Astray: «¡muerte a la inteligencia!» (II, 881). La propia narrativa, en otro gesto *metafictivo*, sintetiza los dualismos

[32] El palacio de Diocleciano, ciudad-palacio mutable, encrucijada de caminos y síntesis de culturas, se presenta en *Terra nostra* como el contrapunto absoluto al símbolo de El Escorial (II, 659-660).

[33] Fuentes recoge esta idea de André Malraux y la reutiliza en alusión al poder evocador que la religión, la magia y el mito tienen al otorgar la palabra a esos espacios silenciados de la memoria y la sociedad, como en el caso de las culturas precolombinas en México (Reyzábal 1999: 123).

[34] A nivel más general, y desde otras perspectivas interpretativas de la obra, el alto nivel de complejidad conceptual y estructural de la novela no sería para críticos como Javier Ordiz (1991: 23), sino consecuencia del registro que la articula, el del «nivel analógico-irracional del mito», y por el cual sus personajes vendrían a representar no seres individualizados sino arquetipos.

que recorren la obra por medio de un listado donde se enumeran los principios dispares de lo estático y lo dinámico, de lo único y lo múltiple (II, 896-898).[35]

En *Terra nostra* la historia concreta de México se inserta en el panorama más amplio del drama colectivo de la hispanidad pero, a diferencia de la España que pudo hacerlo, pero no optó por las otras alternativas que se le planteaban, el drama mexicano se perfila como ontológico, como continuación de la temporalidad azteca, de su ciclo sempiterno de soles, y de su ineludible juego entre vida y muerte:

> ¿todo para esto, te preguntas, tantos milenios de lucha y sufrimiento y rechazo de la opresión, tantos siglos de invencible derrota, pueblo surgido una y otra vez y otra vez de sus propias cenizas, para terminar en esto: el exterminio ritual del origen, el sometimiento colonial del principio, la alegre mentira del fin, otra vez? (II, 869-870)[36]

Frente a la invocación del mestizaje como fuerza regeneradora, «un sueño pertinaz, verdugo y víctima, español e indio, blanco y cobrizo, pueblo nuevo, raza morena [...] salvaremos lo mejor de los dos mundos, mundo nuevo en verdad...» (II, 868), se alza la lógica implacable de una visión devastadora y fanática como se percibe en el relato de la destrucción de la ciudad de Tenochtitlán:

> Hundióse en el fango la vasta ciudad; cayeron los ídolos, arrancóse el oro y la plata de templos y aposentos reales; fue arrasada la ciudad antigua y sobre ella comenzó a construirse una ciudad española, de severo trazo, semejante [...] a la parrilla donde sufrió martirio el Santo Lorenzo. (II, 835)

Como en una reminiscencia de *El laberinto de la soledad* que Octavio Paz concluye aludiendo a «la sinuosa pesadilla» en la que se ha convertido el mundo moderno, la última imagen de México que nos ofrece *Terra nostra* es la que

---

[35] Esta polifonía temática se complementa con una proliferación de géneros narrativos (crónica, relato mítico, novela bizantina, novela picaresca, metaficción, utopía-distopía, fantasía, poesía, filosofía, etc.) y registros diversos (dramático, cómico, satírico, mítico, erótico, etc.).

[36] Fuentes interpreta la historia de México como la funesta sucesión de dos órdenes verticales: la derrota a manos de los españoles de la jerarquía político-religiosa de los aztecas y su inmediata sustitución por un sistema en el que gentes procedentes de las clases medias españolas se entronizaron a sí mismos como nuevos príncipes, perpetuando el sistema vertical. La única esperanza para Fuentes de implantar una sociedad, horizontal, más igualitaria, se malogró con el fracaso de las revoluciones democratizadoras de las clases medias españolas en tiempos de Carlos V (Goetschel 1999: 69).

proporciona el segundo manuscrito donde se describe un futuro apocalíptico donde lo que resta de una nación mexicana invadida y controlada por los Estados Unidos es un pequeño núcleo de resistencia armada asediado por espectros de otros tiempos y próximo a extinguirse (II, 845-871). Pero si en *Terra nostra* observamos cómo México se convierte en víctima de una España dominada por la intransigencia política y religiosa, también España o mejor, toda la humanidad se insertan en el orden superior del tiempo mexicano porque ése es, precisamente, el movimiento último que la narrativa describe. En *Terra nostra* se aúna la tradición del milenarismo apocalíptico de raíz cristiana con la temporalidad cíclica azteca, de modo que el resultado es el de un mundo que se repite, que no puede escapar a su hado infausto de perseguir una promesa siempre inconclusa de cambio y renovación. Sólo a través de una transición catártica, como representa la formación del andrógino en el cierre de la novela, se podrá penetrar en un nuevo ciclo que, no obstante, previsiblemente según esta dinámica, finalizará como el anterior.

Entre las muchas licencias históricas de *Terra nostra,* hay que subrayar la convergencia de lo literario con lo histórico a modo de demostración de la naturaleza textual, construida, que es idéntica a ambos. En consecuencia, se origina una dialéctica entre los discursos de la historia, el mito, la imaginación y el arte. Este procedimiento se hace patente en la incorporación de tres personajes literarios al nivel histórico de *Terra nostra*: Celestina, don Juan y don Quijote. Celestina se desdobla, como el personaje de Fuentes, Aura, entre una vieja y alcahueta Celestina, y una joven sibilina portadora del secreto y magia del universo circular de *Terra nostra*. Don Juan, encarnado por uno de las tríades, profiere muchas de las alocuciones del personaje de Tirso, se comporta como dicho personaje uniéndose ilícitamente a una novicia sevillana de nombre Inés, y encuentra el mismo fin que el Tenorio, a manos de la estatua funeraria del Comendador, padre de la novicia. Don Quijote se traslada también al plano de la realidad, siendo uno de los personajes que Ludovico encuentra en su camino. El Cronista se embarcará en la narración de su historia, reflexionando previamente para ello, de acuerdo a los principios poéticos que definen *El Quijote* de Cervantes, sobre la compleja convivencia entre lectura única y múltiple, entre realidad y ficción, entre autor y lector (II, 794-795). Incluso las vivencias de estos tres personajes se entrecruzan brindándonos una alternativa literaria de forma que Alonso Quijano, en realidad, habría reproducido en su juventud con la dama Dulcinea y por mediación de una alcahueta, la historia de los amoríos de don Juan con doña Inés (II, 692-693). Las tres figuras son

representativas de la España de la época, tres símbolos, que como ocurriera con las obras pictóricas de Signorelli y El Bosco alegorizan el cambio de período histórico que significó el paso de la uniforme y teocéntrica sensibilidad medieval al antropocentrismo renacentista. Por la fuerza de la magia, del erotismo o de la imaginación, Celestina, don Juan y don Quijote se unen a la legión de disidentes de *Terra nostra* y simbolizan la otra posibilidad, irrealizada, de la cultura hispánica.[37] Dentro de *Terra nostra* también se honra la memoria de un gran número de pensadores, artistas y literatos, bien a través de la mención directa de sus nombres, de la mención de sus obras o sus personajes literarios, o a través de frases que evocan algunas de sus obras como en esta transposición de la sentencia inicial de *Cien años de soledad*: «Muchísimos años después, viejo, solo y enclaustrado, el Señor recordaría que esta noche, a la hora del crepúsculo, había acariciado por última vez el tibio hueco de la espalda de Inés…» (I, 331). La *intertextualidad* no se limita a la cita literal o a la frase evocadora, sino que, a cada instante, en la narrativa, pasajes completos nos retrotraen a obras literarias, a textos y tradiciones religiosas, a relatos mitológicos, a crónicas históricas que, en un nuevo gesto *metafictivo*, nos revelan oblicuamente las fuentes en las que el autor se ha inspirado. En este sentido, a lo largo del capítulo «Todos mis pecados» (I, 140-158), y por mediación del fresco de Julián-Signorelli, se rememoran episodios de la vida de Cristo fielmente según los narra la ortodoxia cristiana y que, más adelante, se verán contrarrestados en el episodio intitulado «El primer testamento» (I, 256-286), por la descripción de diversas propuestas heréticas que violan principios esenciales de la visión canonizada. Lo *intertextual* trasciende el nivel del texto escrito puesto que Fuentes también introduce implicaciones personales, reconocimientos a personas y objetos inspiradores como es el caso del mapa-máscara, que le presentara el artista chileno Roberto Matta, y que en *Terra nostra* se convierte en el símbolo de una enigmática cartografía del Mundo Nuevo (II, 569-570). Fuentes, pues, se insertaría a sí mismo como un elemento textual más de la ficción, como mecanismo intervencionista que no rehúye el pronunciamiento, la plasmación directa de sus ideales y visiones del mundo: «Piensas con tristeza que el erasmismo pudo ser la piedra de toque de tu propia cultura hispanoamericana» (II, 912). Este aspecto, frente a lo que opina Donald Shaw, no supone un demérito para la calidad estética de la

[37] Fuentes ha testimoniado en numerosas ocasiones su gran admiración por estas tres obras maestras de la literatura española, en especial por *El Quijote* del cual afirma que se trata del libro que más le ha influido (Gazarain Gautier 1999: 160).

obra ya que, por el contrario, entronca con los concepciones contemporáneas del acto narrativo como proceso dinámico y abierto donde no se ocultan los andamiajes que lo sustentan.

Cualquier análisis crítico de *Terra nostra* se enfrenta a la inmensidad colosal de la obra y a la vastedad y complejidad de los conceptos que en ella se desarrollan. Ningún estudio podría escrutar ni una pequeña parte de todas sus posibles interpretaciones. No obstante, en estas páginas he intentado condensar las posibilidades que ofrece esta novela de Fuentes desde la perspectiva de la ruptura del contrato mimético que implica un texto que se sabe contextualizado en una era histórica donde la inmanencia textual ya no es posible y que presupone un lector sagaz y no un mero receptor pasivo e inocente. El texto histórico fragmentado, deformado, imaginado y yuxtapuesto en *collage* con otros textos de diversa entidad y procedencia, pero con los que comparte su naturaleza construida, permite llevar a cabo la relativización y desmitificación de presuntos categóricos y cuestionar la capacidad de aprehender una pretendida realidad *extratextual*. *Terra nostra* posee un gran vigor lúdico que, manifestado a través de sus numerosas y recurrentes contravenciones conceptuales, posibilita una profunda reflexión *metaficcional* sobre cualquier discurso al tiempo que incita a una especulación sobre las alternativas históricas no tanto «reales», en el sentido empírico del término, como imaginativas entendiendo, en este sentido, que el pasado no es un cadáver, sino un cuerpo en constante crecimiento. Asimismo, con su diversa conjunción de discursos, *Terra nostra* ofrece una visión personalísima, abiertamente subjetiva, pero que no por ello es menos eficaz a la hora de compendiar los entramados ideológicos y culturales que sustentan buena parte de la civilización hispánica. Como Fernando Aínsa manifestó, esta novela es una pieza paradigmática de la narrativa en castellano en tanto que supone la transición entre dos modos de narrar la historia desde la ficción. Este carácter precursor posibilitó, simultáneamente, que abriera el camino, en las décadas sucesivas, a un nuevo período donde la narrativa histórica en México floreció e inspiró novelas como *Cielos de la Tierra* de Carmen Boullosa, que se analizará en la siguiente sección.

IV. *Cielos de la Tierra*: palimpsesto de tres tiempos mexicanos

«Para imaginar es imprescindible recordar,
escuchar la voz de la memoria.»
Cielos de la Tierra, 18.[38]

Como ya se ha subrayado a lo largo de este estudio, la remodelación de la noción de tiempo cronológico es de extrema relevancia dentro las concepciones del *Nuevo historicismo*. Pero, cabe señalar que a esta remodelación dentro de su indudable centralidad en conexión con el discurso histórico, a menudo vienen aparejados los conceptos de utopía y distopía relacionados a su vez con la multiplicación de alternativas a las que son tan propensas las nuevas narrativas históricas. Para una adecuada aproximación a la novela *Cielos de la Tierra* es indispensable reconsiderar estos conceptos, ya que ésta plantea precisamente tres posibles escenarios utópicos frustrados y devenidos en distopías. Como bien es sabido, el término *utopía* se halla ligado al origen mismo de América en tanto las primeras miradas europeas sobre el continente recién descubierto lo interpretaron como un espacio promisorio, virginal y propicio para la realización de proyectos sociales e intelectuales imbuidos de un idealismo de antigua raigambre. Así, la fantasía evocada por las nuevas tierras hizo renacer el ideal de civilización que Platón esbozara en su *República* (370 a. C.) y, al mismo tiempo, propició el surgimiento de obras como *Utopía* (1516) de Tomás Moro. No obstante, el término *utopía*, en su doble etimología de lugar ideal «*eu-topos*» y de no-lugar o lugar inexistente, «*ou-topos*», ya remite de una forma certera hacia la dificultad o imposibilidad intrínseca de toda empresa en extremo idealista.[39] Y cuando la utopía se malogra, se extrema o se invierte, el proyecto utópico en cuestión puede devenir en lo que, más modernamente, se ha bautizado como *distopía*, «*dys-topos*», o «lugar malo». Este nuevo concepto, acuñado por el británico John Stuart Mill, nace como antónimo del de utopía a finales del siglo XIX. En este período, los iniciales entusiasmos generados por el pensamiento positivista y los avances científicos en todos los órdenes del saber declinaron con el reconocimiento de que el progreso no era indefinido, y de que la nueva

[38] Todas las citas extraídas de la novela proceden de su primera edición, publicada en ediciones Alfaguara en México en 1997.

[39] De hecho, las diversas utopías americanas que se fueron fraguando a lo largo del continente concluyeron, las más de las veces, en profundos fracasos; quizás entre los más renombrados el de las frustradas reducciones jesuíticas en el cono sur.

sociedad industrial emergente engendraba también males que atentaban contra la sociedad y contra la esencia misma del individuo. Este contexto favoreció que lo distópico se conformara como tema literario de fecunda tradición desde las postrimerías del siglo XIX. Las obras de contenido distópico se plantean, a menudo, como advertencias que extrapolan estados políticos o sociales contemporáneos hacia desenlaces apocalípticos. Frente a las utopías, que pretenden una desvinculación idealista o una revulsión total respecto de los principios de la sociedad existente, las distopías surgen, dentro del suceder histórico, como resultado catastrófico de planteamientos intelectuales o éticos considerados como erróneos.

El concepto de *utopía* y, fundamentalmente, el de *distopía*, aparecen además frecuentemente ligados con la noción escatológica del apocalipsis o extinción última del orbe. Distintos dogmas religiosos han fundamentado sobre esta noción su esencia misma, pero, con frecuencia, desde distintos enfoques. Si el credo cristiano ha primado un tipo de apocalipsis relacionado con la conclusión absoluta y sin retroceso posible del universo entero, otros cultos, como el practicado por el pueblo azteca en la América precolombina, hicieron prevalecer una visión vinculada con lo estacional, lo cíclico, y en definitiva, con el principio de eterno retorno. Los acontecimientos que acompañaron y resultaron del arribo de los españoles a territorios aztecas incrementaron, a su vez, estas tendencias fatalistas en el nuevo espacio hispano-azteca que Octavio Paz denominara como «extremo occidente». De esta manera, como tantas veces se ha señalado, no es casual que una prolífica veta apocalíptica recorra las páginas de tantas obras dentro de la literatura mexicana.[40] En este sentido, en la novela *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes se alude a una temporalidad mexicana específica, aquejada por el síndrome mítico de Chac-Mool, y conducente a una perpetua circularidad de la que no parece haber escapatoria posible.[41]

---

[40] En su estudio *Narrar el apocalipsis* (1994) Parkinson-Zamora delinea algunos de los aspectos que permitirían explicar la difusión del tema del apocalipsis en la narrativa mexicana más allá de la indudable conexión con el mito azteca. Entre ellos cabe destacar, según la estudiosa, cómo la ficción que recrea la narrativa apocalíptica aúna fondo y forma, proceso y meta proponiendo simultáneamente «un modelo de la historia humana» y «un modelo del deseo histórico» (25). Asimismo, la paradójica naturaleza del concepto mismo de apocalipsis por la cual se trataría de «un mito historizado"al mismo tiempo sincrónico y diacrónico en tanto «dramatiza a la vez la angustia histórica real y la trascendencia imaginativa de tal angustia» (31-32), entroncaría a la perfección con las inquietudes en torno a la configuración del ser mexicano.

[41] También en *Terra nostra*, como ya se vio, las preocupaciones en torno a la identidad mexicana convergen con el motivo simbólico del apocalipsis.

De esta misma tendencia apocalíptica participa *Cielos de la Tierra* cuya escritora, Carmen Boullosa, a su vez, ha explorado de forma denodada en el resto de su novelística los resquicios de la idiosincrasia mexicana a la luz del arraigado desasosiego nacional hacia la propia génesis de la mexicanidad y hacia su devenir futuro. Es en las propias páginas de *Cielos de la Tierra* donde, recogiendo una cita del escritor José Emilio Pacheco, se menciona explícitamente la problemática entre la proyección futura de la nación mexicana y el lastre de una posibilidad histórica truncada:

> México se soñaba moderno y modernizante y quería verse ya entrando en el impensable siglo veintiuno sin haber aún resuelto los problemas del siglo dieciséis… El Chac Mool sigue viviendo en el sótano de la casa de Filiberto y de la nuestra. Para él nosotros somos los fantasmas. (67-68)

Cielos de la tierra constituye un complejo periplo a través de tres períodos de la historia mexicana y de tres peripecias narrativas: la metaficción historiográfica, la autobiografía y la ciencia ficción. Estas tres experiencias se plasman a su vez a través de tres voces narradoras que se engarzan entre sí por medio del mecanismo de la traducción puesto que los narradores, procedentes de tres épocas y tres culturas diferentes, transmiten sus manuscritos en lenguas diversas: latín, español y una suerte de esperanto. La narrativa desconcierta aún más al lector en la nota que prologa el libro y en la cual un tal Juan Nepomuceno Rodríguez Álvarez, a modo de moderno Cervantes, nos lega el libro resultante de la yuxtaposición de los tres manuscritos que lo conforman. De esta manera, en concordancia con las perspectivas del *Nuevo historicismo*, el texto se presenta como un complejo artefacto de dislocación temporal dotado, asimismo, de un extremado *fragmentarismo*, por el cual las revelaciones de las que se nos hace partícipes no son menos abundantes que las lagunas que lo inundan. Los narradores de esta novela interaccionan lúdicamente entre sí y también con el lector, quien debe desentrañar una dinámica de cajas chinas por la cual la autoridad última sobre el texto se halla difuminada. En consecuencia, *Cielos de la Tierra* emerge, entre otros aspectos, con el propósito de emular y de resaltar las inconsistencias y fallas que, casi inevitablemente, gravitan sobre cualquier registro histórico. Este último aspecto se hace patente en las siguientes palabras de Estela, segunda de las narradoras de la obra, cuando se refiere al narrador Hernando de Rivas, del cual es traductora:

> Él existió, pero él ya no es real. Lo he ido difuminando en mi libre traducción, le he borrado los rasgos a punta de imponerle mis intenciones e ideas, mis expectativas de lo que él debiera decir, de lo que debiera haber dicho. [...] Yo lo he obligado a vivir pasajes que él, de ninguna manera habría articulado en sus palabras. Lo he vuelto tan mío que lo he estrangulado del todo. (145)

De este modo, *Cielos de la Tierra* se presenta como una narrativa provisional, en evolución constante, pero, no por ello su estructura resulta inconexa o azarosa. Bien al contrario, el hilo narrativo lo sustenta la búsqueda infructuosa de un mundo y una sociedad nuevas que evocan, en cierta medida, el impulso utópico que guiara a los primeros exploradores europeos en el continente americano. En esta dirección, la novela traza un desplazamiento entre tres momentos mexicanos «histórico-utópicos» que concluyen en absolutas distopías (Pfeiffer 1999: 107), y que Donald Shaw (1999: 364) ha interpretado como una nueva formulación de la clásica dicotomía civilización-barbarie.

El primero de estos momentos se corresponde con la narración en latín del personaje Hernando de Rivas, indio mestizo que escribe su relato desde la perspectiva de su vejez, rememorando su infancia y su accidental ingreso en 1536 en el recién inaugurado Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco. Con este marco contextual del que dota a este personaje, recoge Boullosa el recuerdo de un proyecto fallido de organizar un clero de origen indígena, proyecto emprendido por la orden franciscana establecida sobre los nuevos territorios.[42] Sin embargo, la Contrarreforma y los intereses de la clase dirigente española dieron al traste con esta empresa de síntesis cultural y el colegio fue disuelto en 1576, no siendo hasta el siglo XVIII cuando definitivamente fueran ordenados sacerdotes indígenas en México. A través del relato clandestino de Hernando, se desvela el drama personal de un protagonista que, profesando la fe católica con devoción y habiéndose convertido en docto teólogo, esto es, mostrándose como resultado óptimo del proyecto franciscano, se ve abocado a renunciar a su vocación al serle negada la posibilidad de ejercer funciones sacerdotales por su origen étnico. En su manuscrito Hernando manifiesta la primera y dolorosa ruptura que le supuso la forzada separación de su madre, metáfora evidente de su cultura materna, de la que le despojaran al entrar como alumno en el colegio. No obstante, Hernando, según se manifiesta en su escrito, sabe al mismo

---

[42] Recordemos que fue un personaje de la talla de fray Bernardino de Sahagún, que asimismo hace aparición en la novela, quien desarrolló su labor en esta institución trabajando en pro de la formación de sacerdotes nativos.

tiempo conservar el amor y respeto hacia sus raíces aztecas y valorar altamente la nueva cultura en la que fue educado por los franciscanos. Así, en un claro testimonio resolutivo de maniqueísmos culturales, este personaje declara:

> El día en que me llevaron a Tlatelolco, a mí me mocharon las manos. Me las amputaron. Me las separaron del cuerpo. Quedé sin con qué rascarme la cabeza, sin con qué llevarme comida a la boca, inválido, incompleto. Alimentado con los cuidados de los frailes, en mis muñones brotaron otras manos, unas manos nuevas, éstas con que escribo y sostengo el papel. (143)

De esta manera, y como acertadamente señala el crítico Alejandro Morales, la figura de Hernando encarna la caída de dos utopías: la azteca, sobrevenido su fin con la destructora incursión de los españoles, y la constituida por el efímero plan del colegio de Tlatelolco. Hacia el fin de sus días, cuando construye las memorias que se recogen en el libro, Hernando se siente víctima de la injusticia y el ostracismo al que la élite española condena al pueblo nativo, y así se queja amargamente al anotar en su manuscrito: «todos se han muerto para mí, y el sueño que compartí con los míos ha muerto también, el de la grandeza del Colegio de la Santa Cruz [...]. Todo se ha muerto, todo ha desaparecido» (193). En este espacio degradado y asfixiante sólo le queda consignar por escrito su propia experiencia y dar testimonio de la mezquindad de aquellos que favorecieron la clausura del Colegio arguyendo la incapacidad de raciocinio de los indios y, por tanto, la imposibilidad de que éstos alcanzaran erudición teológica de ningún tipo: «andaban diciendo que estaba muy mal que el latín nos enseñasen, que a los indios esto les podía muy mal, que hereticaríamos, que hacíamos mal uso de todo. Que los indios no éramos sino niños» (304). También en este sentido, Hernando relata extensa y penosamente los procesos inquisitoriales a los que fueron sometidos algunos de los miembros del colegio acusados de herejías diversas o de la práctica del concubinato, procesos éstos que, en realidad, esconderían en numerosas ocasiones perfidias e inquinas personales. Testimonio viviente de la posibilidad de hermanar dos culturas, de principiar una forma de utopía cultural, el personaje de Hernando presenta en su manuscrito una reivindicación histórica, un lamento que sólo puede finalmente comunicar a través de la palabra escrita.

En lo que respecta a Estela Díaz, intelectual que se sitúa en los años noventa del siglo XX, ésta se retrotrae hacia su juventud en los sesenta y setenta constituyendo dentro de la novela una aproximación al México más contemporáneo.

Su papel en *Cielos de la Tierra* es de servir de moderna Malinche, de figura mediadora entre las culturas distantes de Hernando, a quien traduce, y de Lear, última de las voces narradoras en la novela. Por otra parte, Estela se erige como voz crítica denunciadora del fracaso de la utopía «de un posrevolucionario país mestizo» en su México natal (48) puesto que, en efecto, los prejuicios raciales han seguido orbitando, según acusa en su manuscrito, sobre la definición de la identidad mexicana. De ahí que Estela, reviviendo su infancia, resienta la discriminación a la que fue sometida por su parentela debido a la «fealdad social y racial» de su propia madre, de origen indígena. La hipocresía y la postura falaz de una sociedad que invoca el mestizaje como símbolo de identidad al tiempo que segrega a la mayoría de su población, sugieren a Estela una sensación de frustración, de utopía amputada que ha mantenido varada la historia mexicana hasta el presente:

> soy mexicana y vivo como vivimos los mexicanos, respetuosa de un juego de castas azaroso e inflexible, a pesar de nuestra mencionadísima Revolución y de Benito Juárez y de la demagogia alabando nuestros ancestros indios. Y porque, creo, nuestra historia habría sido distinta si el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco no hubiera corrido la triste suerte que tuvo. (65)

Más duras si caben son las críticas que Estela vierte contra toda una generación, su propia generación que, en los años sesenta y setenta, pretendió fraguar una utopía intelectual que, finalmente, se limitó a ser un mero rebozo en forma de apariencias externas y de posturas fingidamente progresistas,

> Los dos primeros años de los felices setenta, cuando soñábamos con la igualdad para los sexos, cuando escribíamos en nuestras carpetas escolares consignas contra el racismo […] cuando usábamos minifaldas escandalizadoras y se hacía nuestra la píldora anticonceptiva, los indios estaban presentes porque sus artesanías habían entrado a vestirnos y a adornar nuestros cuartos. […] Pero el «asunto indio» no era una verdadera preocupación. (198)

Este estado de cosas, en realidad, según Estela, ocultaba una incapacidad fáctica de llevar a cabo una genuina revolución cultural que hubiera ayudado a superar los fantasmas históricos del país rescatando la memoria y la dignidad del pasado y del pueblo mexicano. Pero para Estela, si algún símbolo de este período concita una opinión más encontrada, éste es la novela *Cien años de soledad* obra que, a ojos de la juventud mexicana del momento, «era el nuevo géne-

sis, reescrito caribeño y hispanoamericano, por García Márquez. [...] *Cien años de soledad* es la aceptación jubilosa de que la realidad es la maravilla, de que el poder de la imaginación va creando realidades. [...] *Cien años* escribe una utopía hacia el pasado, rescribe nuestro pasado [...]» (202). No obstante, Estela, desde su actual perspectiva, ve atemperado este optimismo y lanza una renovada e incisiva lectura sobre el supuesto utopismo que propugnaría esta novela al apreciar cómo en *Cien años de soledad* sus protagonistas son de ascendencia criolla y los indios son relegados a un segundo plano donde «no participan en la recreación del mundo, de un mundo que les pertenece. [...] Y nosotros participábamos con García Márquez [...] de este mismo pecado» (203). De esta manera, la distopía toma la forma del desencanto motivado por el descubrimiento de los límites infranqueables con los que se topó una edad que creía en la llegada de un tiempo utópico, y que no supo o no acertó a trasvasar las ideas desde el plano ideológico hacia un plano de acción política o social efectiva.

En la tercera sección de la obra, Boullosa aprovecha la proclividad de la ciencia ficción a la recreación de argumentos utópicos y distópicos y a la relación paradójica entre los mismos. De este modo, en *Cielos de la Tierra* se aglutina en un solo gesto una reescritura de la historia cíclica mexicana y se concluye la narrativa con la indeterminación característica de la catarsis que lleva implícito cualquier cierre apocalíptico, como así ocurriera en *Terra nostra*. En este sentido, el mundo donde se sitúa la tercera narradora, Lear, es el de una era *postapocalíptica* acaecida tras la devastación de la tierra fruto de una hecatombe ecológica de origen humano. El planeta Tierra es ya sólo un erial contaminado en los tiempos de Lear, y los escasos supervivientes se refugian en una plataforma aérea que se eleva sobre la corteza terrestre y que, simbólicamente, recibe el nombre de *L'Atlàntide*. Se trata de un espacio artificial donde se han conseguido condiciones óptimas de habitabilidad y donde, sus habitantes, han buscado recrear un edén primigenio. El enorme progreso científico de esta nueva civilización radica no sólo en haber conseguido la inmortalidad para la especie humana, sino también en su impulso humanístico por el cual se han anulado las diferencias raciales, culturales y lingüísticas entre sus componentes y se ha conseguido acabar con la discriminación sexual. Sin embargo, Lear comienza a recoger sus memorias precisamente cuando en el estado utópico de *L'Atlàntide* se opta por introducir medidas que eliminen cualquier conexión con el pasado. Es decir, en un afán colosal de proteger a la sociedad superviviente de las luchas que diezmaron a la población humana en tiempos pretéritos, en *L'Atlàntide* se pretende que «sólo debemos atender al presente y al futuro, que es una necesi-

dad imperiosa olvidar el pasado porque fue únicamente lección de errores» (18). Contra esta pérdida voluntaria de conciencia se rebela Lear quien entiende que: «para imaginar es imprescindible recordar, escuchar la voz de la memoria» (18). Asimismo, entre los atlántidos se busca implantar la Reforma del Lenguaje que consiste en la abolición de la palabra considerándola origen de innecesarias controversias y disputas entre los humanos porque «sólo sin lenguaje, sin gramática, podremos fundar un hombre nuevo, uno que no hable del dañino bicho que con ese mismo nombre destruyó la tierra» (117). Irónicamente, en la ceremonia que reúne a los atlántidos, durante la cual se consuma la abolición del lenguaje, las últimas palabras públicas pronunciadas por un líder de la comunidad recogen una cita de Álvaro Mutis: «concedo que los dioses han sido justos y que todo está, al fin, en orden» (252).

Al igual que en el caso de Hernando y de Estela, Lear constituye una nota discordante aislada que es capaz de vislumbrar el futuro apocalíptico que, previsiblemente, se cernirá sobre una humanidad desprovista de ideales y fundamentos intelectuales. Y mientras Lear se afana en su tarea de recuperar la historia a través de la traducción de textos y de la conservación de obras literarias, a su alrededor su mundo se derrumba, entrando en el mayor de los caos. En este sentido, el lenguaje suprimido se sustituye por un código mímico que, gradualmente, va dando lugar a formas de expresión cada vez más toscas y grotescas como contempla Lear al aproximarse a un grupo de atlántidos congregados: «lo que me pareció a la distancia barullo eran ruidos similares a los que creo produciría una manada de cerdos, ruidos nasales y del pecho» (265). La progresiva animalización de los atlántidos desemboca a su vez en una demencia generalizada. La razón y la conciencia de su humanidad, junto con la lengua, abandonan a los habitantes de esta postrera sociedad de tal manera que comienzan a violentar sus propios cuerpos: «Carson se desarticuló a sí misma un brazo, lo separó del resto de su cuerpo. [...] De inmediato, lo reintrodujo en su persona, metió el brazo en su tronco poniendo la mano en la coyuntura del brazo con el hombro» (352). La desmembración física sirve como metáfora de la mutilación intelectual a la que, voluntariamente, han accedido los atlántidos. Ante esta situación, Lear, testigo impotente de la última de las distopías posibles, sopesa y lamenta la degeneración a la que se ha abocado esta nueva sociedad:

> su sueño se realizó, el sueño de mi comunidad. Para ellos no hay pasado y no tiene la menor importancia que el costo de su desaparición haya sido la pérdida del futuro. En sus memorias no puede conservarse el pasado. [...] No imaginé que la

> pérdida total [de la memoria] tuviera esta repercusión: ya nada tiene repercusión. […] En esa comunidad idílica que pudo ser eterna, el horror al pasado impuso la destrucción de la especie. (323, 362)

El presente se vuelve vahído, sin consistencia, como consecuencia del rechazo al recuerdo. El último refugio que localiza Lear es el de la escritura en el que se funde con Hernando y Estela en una nueva comunidad, una nueva utopía, «Cielos de la Tierra», que invocará la memoria histórica como único medio de avance seguro hacia el futuro. Es este último gesto de Lear el que permite cerrar *metafictivamente* la narración sobre sí misma, pero aspirando al mismo tiempo a la universalidad, al trascender los límites de lo exclusivamente mexicano o americano. Así, el universo de esta narrativa se perfila como un intrincado palimpsesto de voces y tiempos históricos que, pese a su individualidad, participan de un conjunto en el que cobran plena significación. Los tres momentos históricos que se reflejan en la novela se observan desde el prisma del presente específico que delimita el propio acto lector. La evolución en las historias personales relatadas por sus narradores no es más que la confirmación de lo que ya estaba escrito en la dinámica circular de la historia mexicana, esto es, la oscilación incesante entre la utopía y la distopía, entre renacimiento y muerte, entre las expectativas de un mundo mejor y la dificultad, o la imposibilidad, de llevar éste a su consecución real. De este modo, Boullosa verifica la operación que tan sistemáticamente se efectúa dentro de la narrativa histórica latinoamericana del último tercio del siglo xx: el reiterado establecimiento de vínculos discursivos entre el pasado y el presente y la visualización de los fragmentos de la historia dentro de un fluir de profundas e insospechadas interrelaciones. Este aspecto está claramente explicitado en *Cielos de la Tierra* puesto que la novela revisa un escenario concreto dentro del pasado mexicano, sopesa cuestiones relativas al presente, y proyecta a ambos hacia un futuro común, con lo cual estaríamos ante una cronología a la par linear y circular. Ya por último, la distopía con la que concluye la obra lejos de pronosticar el advenimiento de un apocalipsis total, alberga una última esperanza para la redención del ser humano: la de su capacidad para retornar de forma crítica a la historia, al pasado, como instrumento de progreso imprescindible hacia una posible utopía aunque ésta tan sólo se plasme a un nivel puramente textual. Porque, en definitiva, y según se transmite desde la narrativa, la historia no es más que una reescritura incesante y necesaria y su negación conduce necesariamente al silencio y la parálisis.

V. Conclusiones

A la luz de las dinámicas historiográficas dominantes en la narrativa mexicana de las últimas décadas, las tres novelas aquí consideradas revelan toda una serie de elementos de cohesión pero también de divergencia. Entre las divergencias se puede apuntar cómo, formalmente, los tres autores optan por estrategias discursivas muy diversas. Poniatowska se decanta por el registro periodístico que caracteriza la novela de testimonio. Y pese a que, como en el análisis de la obra quedó patente, si el elemento de la subjetividad juega un papel esencial a la hora de vincular esta narrativa con las prácticas historiográficas actuales, no menos cierto es que un empuje contestario e impugnador, claramente arraigado en la realidad *extratextual*, «objetiva», la moviliza. Es por ello, y como ya se señaló, que la narrativa testimonial goza de las múltiples posibilidades que le brinda su doble naturaleza y, al mismo tiempo, permanece como constante polémica para los críticos, inciertos a la hora de definir su ontología y asignarle una posición bien dentro de la ficción, bien dentro de los discursos de lo «real». Precisamente reitero que es gracias a esta ambivalencia esencial que muchas de las narrativas testimoniales se pueden asimilar a las perspectivas poliédricas que se generan desde el *Nuevo historicismo*.

Por su parte, *Terra nostra* enfrenta al lector a un estilo barroco y retórico, elaborado a base de dobleces y, por tanto, distante de la inmediatez temporal y de la simplicidad estilística de los testimonios orales de *La noche de Tlatelolco*. Esta última busca, en cierta medida, desmenuzar y ser portavoz de la otra versión de los sucesos del 2 de octubre en Tlatelolco, dirigiéndose a un público lo más amplio posible mientras *Terra nostra* complica deliberadamente el acceso a sus páginas a través de la desmesura que la caracteriza en todas sus facetas. Su afán enciclopédico y su indagación de los modos de afrontar la escritura de la historia ponen en jaque el concepto de historia e historiografía en sí mismos desde el marco de la propia obra. Esto convierte a la novela en un artefacto erigido sobre su autoconciencia y sobre la concepción de la historia como rememoración, donde la imaginación juega un papel tanto o más destacado que el respeto a la verosimilitud y a la irrebatibilidad del archivo histórico. Todo ello unido al hibridismo genérico, al cultivo de la poética de desubicación e invención del hecho histórico y a la amalgama de conocimientos y contextos provocan que el lector se convierta en resorte esencial a la hora de desentrañar y activar significados. Si el lector no es capaz de penetrar como parte activa y crítica en la

novela, donde discursos centrales y marginales, a diferencia de lo que ocurre en *La noche de Tlatelolco*, entran en una dialéctica casi pareja, el objeto central de la obra se desmorona. No conviene olvidar igualmente que *Terra nostra* integra una propuesta más amplia, *La edad del tiempo*, y por consiguiente, forma parte de una auténtica filosofía de la historia en sí misma como la concibe Fuentes. En esencia, esta filosofía consiste en un juego especular y paradójico que se desarrolla a través de una dialéctica de los tiempos y que el propio Fuentes sintetiza: «presente, pasado y futuro adquieren resonancias mutuas, se complementan entre sí. El futuro no es el porvenir, el pasado no es lo que ya sucedió. Hay un presente que encarna a ambos, pero en una paradoja que le da futuridad al pasado y memoria al porvenir» (Valenzuela 2008: 9). Es decir, en la propuesta de Fuentes la escritura constituye la sistematización y la modelación última de la historia y es la reivindicación de esta capacidad la que permite elaborar una narrativa tan transgresora e imbricada como *Terra nostra*.

Cielos de la Tierra, a diferencia de las otras dos novelas analizadas, se halla ya lejos de la efervescencia de revisionismo histórico en la ficción que cundió en los años setenta y ochenta. Se trata pues de una novela que retoma modelos más que crearlos o imaginarlos por sí misma. De hecho, es evidente la impronta que *Terra nostra* ha dejado en la narrativa de Boullosa en motivos tales como la idéntica concepción tripartita de los tiempos recreados y en la percepción del apocalipsis como resolución a la que se vería empujada la conflictiva historia mexicana inserta en un orden mundial cada vez más turbulento. Sin embargo, distanciándose de *Terra nostra*, su nivel experimental desciende notablemente puesto que el palimpsesto que estructura la novela no se recrea enunciativamente en el relato, sino que se describe. Así, pese a la yuxtaposición aleatoria de los relatos de los tres narradores, sin embargo, éstos tan sólo interaccionan linealmente, por medio de la traducción sucesiva. Por otra parte, *Cielos de la Tierra* está escrita desde los márgenes, dando voz a tres personajes que, dentro de sus respectivos mundos, sufren la alienación de una sociedad vencida por la inconsciencia y el desprecio al valor de la reflexión histórica. Pero, a diferencia de lo que ocurre, en menor grado en *La noche de Tlatelolco* y de forma sobresaliente en *Terra nostra*, las voces protagónicas de esta novela se corresponden con una minoría intelectual que, refugiados en la torre de marfil del pensador y el literato, se erigen como críticos de sus tiempos. Las otras versiones, las señaladas como dominantes, y el resto de las perspectivas periféricas no encuentran cabida directa en el discurso narrativo, sino a través de la interpretación de los tres narradores. Como consecuencia de todo ello, contrariamente al hito

rupturista que representaron *La noche de Tlatelolco* y *Terra nostra*, en *Cielos de la Tierra* la continuidad y asimilación de los modelos estéticos inmediatamente precedentes puede ser indicio de un cierto agotamiento del subgénero de la novela histórica o, al menos, del concepto de novela histórica inaugurado en los años setenta y tan profusamente cultivado en México y toda Latinoamérica.

Las similitudes que aproximan a estas tres obras no son menos numerosas. Todas parten de una voluntad de repensar la identidad e historia mexicana desde una concepción que apuesta por el quebranto del mimetismo, forma obsoleta que santificaría perspectivas inamovibles y estériles. Los tres autores se proponen librar combate contra la versión única o sancionada desde posicionamientos alternativos que abran una brecha en la univocidad que la historiografía tradicional ha pretendido implantar. Las tres narrativas despliegan para ello un fuerte experimentalismo tanto estructural como conceptualmente, plasmado éste último en la oposición entre hecho empírico y hecho imaginado o modelado poéticamente. De ahí que dentro de las narrativas se reivindique un modelo historiográfico representado por la fuerte conciencia de que el discurso histórico, dentro o fuera de la ficción, es una textualización más, impuesta sobre el mundo por un autor quien partiría de condicionamientos contextuales y personales que delimitan y condicionan el objeto, modo y resultado de su acto narrativo. Esta conciencia se halla claramente evidenciada en las tres novelas donde, a la introducción *metaficcional* de elementos que apuntan hacia su naturaleza construida y hacia el proceso de elaboración del propio texto, se suma la intromisión diversamente manifestada del propio narrador que no elude la autoría de sus palabras. Otro aspecto que unifica la consideración de estas tres narraciones es la notable carga lúdica que las caracterizaría y aproximaría al modelo bajtiniano de novela moderna. Paradójicamente, es mediante los procedimientos lúdicos que se pone de relieve y se traba diálogo con la grave e ineluctable circularidad de la historia mexicana jalonada de eventos históricos que apuntan hacia una sociedad constantemente paralizada por la hendidura cultural, social y racial que la define desde sus orígenes modernos. Este interés por rescatar y afrontar un pasado común e insertarlo en el continuo de la historia mexicana supondría una superación del atávico rechazo que Octavio Paz consideraba definitorio del ser mexicano ante su propia historia: «Nuestro grito es una expresión de la voluntad mexicana de vivir cerrados al exterior, sí, pero sobre todo, cerrados frente al pasado. En ese grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro hibridismo» (2004: 95). Este conflicto ontológico es el que se disponen subsanar *Terra nostra* y *Cielos de la Tierra*, donde lo mestizo

es símbolo promisorio de una nueva sociedad heterogénea y rica, y que si se aceptase a sí misma en tal condición mestiza podría llegar a romper el círculo de fatalidad que preside el devenir de su historia. *La noche de Tlatelolco*, por su parte, enmarca un suceso histórico más específico, pero proponiendo una maniobra revisionista análoga, es decir, asume y reclama lo que ha sido silenciado o ignorado como parte integral de la historia mexicana. En definitiva, en la línea que iniciaron el *Nuevo historicismo* y sus diversas concreciones teóricas, y que se plasmó tan fructíferamente en toda la novela histórica latinoamericana desde los años setenta, las tres narrativas aquí examinadas dan testimonio elocuente de la relectura iconoclasta del archivo histórico mexicano que desde el marco de la ficción tantos escritores han emprendido.

Bibliografía

Monografías y volúmenes colectivos

Balderston, Daniel (ed.) (1986): *The Historical Novel in Latin America. A Symposium*, Tulane: Ediciones Hispamérica.

Bajtín, Mijail (1985): *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minnesota: University of Minnesota Press.

— (2002): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Barcelona: Alianza Editorial.

— (2001): *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M Bakhtin.* Holquist, Michael (ed.) Austin: University of Texas Press.

Borges, Jorge Luis (1982): *Narraciones*, Barcelona: Orbis.

Boullosa, Carmen (1997): *Cielos de la Tierra*, México: Alfaguara.

Brodzki, Bella; Schenck, Celeste (eds.) (1988): *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca: Cornell UP.

Chanady, Amaryll (ed.) (1994): *Latin American Identity and Constructions of Difference*, Minneapolis & London: The University of Minnesota Press.

Clark D'Lugo, Carol (1997): *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form*, Austin: University of Texas Press.

Craft, Linda J. (1997): *Novels of Testimony and Resistance from Central America*, UP of Florida.

De Beer, Gabriella (1996): *Contemporary Mexican Writers*, Austin: University of Texas.

De Certeau, Michel (1975): *L'écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard.

D'Haen, Theo (1983): *Text to Reader: A Communicative Approach to Fowles, Barth, Cortázar and Boon*, Amsterdam: John Benjamins.

Dröscher, Barbara; Rincón, Carlos (eds.) (1999): *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio «Conjugarse en infinitivo – La escritora Carmen Boullosa»*, Berlín: Tranvía.

Eco, Umberto (1983, 1986): «Apostillas a *El nombre de la rosa*», Barcelona: Lumen, pp. 632-664.

Martínez, Tomás Eloy (2003): *La novela de Perón*, Madrid: Alfaguara.

Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, París: Gallimard.

— (1970): *L'ordre du discours*, Mayenne: Gallimard.

Franco, Jean (1967): *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*, New York: Frederick A. Praeger.

Fuentes, Carlos (1994): *La región más transparente*, Madrid: Cátedra.

— (1991): *Terra nostra (2 vols)*, Madrid: Austral.

— (1995): *Chac Mool y otros cuentos*, México: Salvat.

— (1962): *La muerte de Artemio Cruz*, México: FCE.

— (2001): *Cristóbal Nonato*, Barcelona: Seix Barral.

González Echevarría, Roberto (1998): *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, Durham and London: Duke UP.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1974): *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid: Revista de Occidente.

Hernández, Jorge F. (comp.) (1999): *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo (Antología de entrevistas)*, México: FCE.

Hernández, Mark A. (2006): *Figural Conquistadors. Rewriting the New World's Discovery and Conquest in Mexican and River Plate Novels of the 1980s and 1990s*, Lewisburg: Bucknell UP.

Hutcheon, Linda (1980): *Narcissitic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo (Ontario): Wilfrid Laurier UP.

— (2000): *The Politics of Postmodernis,* London: Routledge.

— (2000): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York: Routledge.

Juan-Navarro, Santiago (2000): *Archival Reflections: Postmodern Fiction of the Americas. (Self-Reflexivity, Historical Revisionism, Utopia)*, Lewisburg: Bucknell UP.

Juan-Navarro, Santiago; Young, Theodore Robert (eds.) (2001): *A Twice-Told Tale. Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film*, Newark: University of Delaware Press.

Kohut, Karl (ed.) (1997): *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

Lukács, György (1976): *La novela histórica*, Barcelona: Grijalbo.

Menton, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México: FCE.

Oviedo, José Miguel (2002): *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid: Alianza Editorial.

Parkinson Zamora, Lois (1996): *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, México: FCE.

— (1997): *The Usable Past. The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas,* Cambridge: Cambridge UP.

Paz, Octavio (2004): *El laberinto de la soledad / Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México: FCE.

Pereyra, Carlos *et al.* (1980): *Historia ¿Para qué?*, México: Siglo XXI.

Pérez Firmat, Gustavo (ed.) (1990): *Do the Americas have a Common Literature?*, Durham & London: Duke UP.

Perkowska, Magdalena (2008): *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Poniatowska, Elena (1975): *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, México: Era.

Pons, María Cristina (1996): *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México: Siglo XXI.

Rice, Philip; Waugh, Patricia (eds.) (2001): *Modern Literary Theory*, London: Edward Arnold.

Romera Castillo, José; Gutiérrez Carbajo, Francisco; García-Page, Mario (eds.) (1996): *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid: Visor Libros.

Shaw, Donald L. (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*, Madrid: Cátedra.

Skolodowska, Elzbieta (1992): *Testimonio Hispano-Americano. Historia, teoría, poética*, New York: Peter Lang.

Smethurst, Paul (2000): *The Postmodern Chronotype: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam: Rodopi.

Sosnowski, Saúl; Martínez, Tomás Eloy (eds.) (1985): *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Waugh, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York: Routledge.

White, Hayden (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins UP.

— (1978): *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism.* Baltimore & London: The Johns Hopkins UP.

Williams, Raymond L (ed.) (1992): *The Novel in the Americas*, Boulder: UP of Colorado.

— (2002): *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa: Universidad Veracruzana.

Zavarzadeh, Mas'ud (1976): *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*, Urbana: University of Illinois Press.

Contribuciones en volúmenes colectivos

Aínsa, Fernando (1994): «The Antinomies of Latin American Discourses of Identity and Their Fictional Representation», en Chanady, Amaryll (ed.): *Latin American Identity and Constructions of Difference*, Minneapolis & London: The University of Minnesota Press, pp. 1-25.

— (1997): «Invención literaria y "reconstrucción" histórica en la nueva narrativa latinoamericana», en Kohut, Karl (ed.): *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 111-121.

Campos, Victoria E. (2001): «Toward a New History: Twentieth-Century Debates in Mexico on Narrating The National Past», en Juan-Navarro, Santiago; Young, Theodore Robert (eds.): *A Twice-Told Tale. Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film*, Newark: University of Delaware Press, pp. 47-64.

Domínguez Michael, Christopher (1999): «*Cielos de la tierra*: "Nuevo criollismo"», en Dröscher, Barbara; Rincón, Carlos (eds.): *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del Simposio «Conjugarse en infinitivo – la escritora Carmen Boullosa»*, Berlin: Tranvía, pp. 37-42.

Gazarian Gautier, Marie-Lise (1999): «Universos de la novela», en Hernández, Jorge F. (comp.): *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo (Antología de entrevistas)*, México: FCE, pp. 144-170.

Goetschel, Willi; Dunton-Downer, Lesile; Patell, Cyrus R. K. (1999): «Terra Fuentes», en Hernández, Jorge F. (comp.): *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo (Antología de entrevistas)*, México: FCE, pp. 64-95.

Greenblatt, Stephen (1990): «Resonance and Wonder», en Rice, Philip; Waugh, Patricia (eds.) (2001): *Modern Literary Theory*, London: Arnold, pp. 305-323.

Jitrik, Noé (1986): «De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana», en Balderston, Daniel (ed.): *The Historical Novel in Latin America. A Symposium*, Tulane: Ediciones Hispamerica, pp. 13-29.

Juan-Navarro, Santiago (2000): «Heretical History: Carlos Fuentes Theater of Memory», en *Archival Reflections:Postmodern Fiction of the Americas. (Self-Reflexivity, Historical Revisionism, Utopia)*, Lewisburg: Bucknell UP, pp. 54-125.

Marco, Jose María (1999): «Profecías y exorcismos», en Hernández, Jorge F. (comp.): *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo (Antología de entrevistas)*, México: FCE, pp. 171-181.

Monsiváis, Carlos (1980): «La pasión por la historia», en Pereyra, Carlos *et al.*: *Historia ¿Para qué?*, México: Siglo XXI.

Morales, Alejandro (1999): «*Cielos de la tierra* por Carmen Boullosa. Escribiendo la utopía mexicana a través del eterno Apocalipsis mexicano», en Dröscher, Barbara; Rincón, Carlos (eds.): *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del Simposio «Conjugarse en infinitivo – la escritora Carmen Boullosa»*, Berlín: Tranvía, 1999; pp. 193-201.

Ordiz, Javier (ed.) (1991): «Introducción», en *Terra nostra* (2 vols.), Madrid: Austral.

Ortega, Julio (1999): «La identidad literaria de Carmen Boullosa», en Dröscher, Barbara; Rincón, Carlos (eds.): *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del Simposio «Conjugarse en infinitivo – la escritora Carmen Boullosa»*, Berlín: Tranvía, pp. 31-36.

Parkinson Zamora, Lois (1989, 1996): «Más allá del apocalipsis: *Terra nostra* de Carlos Fuentes», en *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, México: FCE, pp. 191-225.

— (1990): «The Usable Past: The Idea of History in Modern U. S. and Latin American Fiction», en Pérez Firmat, Gustavo (ed.): *Do the Americas have a Common Literature?,* Durham & London: Duke UP, pp. 7-41.

— (1999): «Entre memoria e imaginación. Una conversación con Fuentes», en Hernández, Jorge F. (comp.): *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo (Antología de entrevistas)*, México: FCE, pp. 182-188.

Patán, Federico (1992): «Recent Mexican Fiction», en Williams, Raymond L. (ed.): *The Novel in the Americas*, Boulder: UP of Colorado, pp. 91-100.

Plotnik, Viviana E. (2001): «Postmodernity, Orphanhood, and the Contemporary Spanish American Historical Novel», en Juan-Navarro, Santiago; Young, Theodore, Robert (eds.): *A Twice-Told Tale. Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film*, Newark: University of Delaware Press, pp. 36-46.

Pfeiffer, Erna (1999): «Nadar en los intersticios del discurso. La escritura histórico-utópica de Carmen Boullosa», en Dröscher, Barbara; Rincón, Carlos (eds.): *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del Simposio «Conjugarse en infinitivo – la escritora Carmen Boullosa»*, Berlín: Tranvía, pp. 107-119.

Quemain, Miguel Ángel (1999): «La edad del tiempo según Carlos Fuentes», en Hernández, Jorge F. (comp.): *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo (Antología de entrevistas)*, México: FCE, pp. 234-252.

Rama, Ángel (1985): «El Boom en perspectiva» en Sosnowski, Saúl; Martínez, Tomás Eloy (eds.): *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 266-306.

Reyzábal, María Victoria (1999): «Mantener un lenguaje o sucumbir al silencio», en Hernández, Jorge F. (comp.): *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo (Antología de entrevistas)*, México: FCE, pp. 115-130.

Sommer, Doris (1988): «"Not Just a Personal Story": Women's Testimonies and the Plural Self», en Brodzki, Bella; Schenck, Celeste (eds.): *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca: Cornell UP, pp. 107-130.

Vega, Patricia (1999): «Entre la actualidad y la herencia. Sólo se puede gobernar con la sociedad civil» en Hernández, Jorge F. (comp.): *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo (Antología de entrevistas)*, México: FCE, pp 189-195

Artículos en revistas

Aínsa, Fernando (1991): «La nueva novela histórica latinoamericana», en *Plural* 241, pp. 82-85.

— (1991b): «La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana», en *Cuadernos Americanos* 4 [28], [julio-agosto], pp. 13-31.

Beverley, John (1991-1992): «Postmodernism in Latin America», en *Siglo XX/20TH Century* 9 [1-2], pp. 9-32.

Jorgensen, Beth E. (1989): «La intertextualidad en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska», en *Hispanic Journal* 10 [2], pp. 81-93.

Krauze, Enrique (1981): «Las caras de la historia», en *Uno más uno* [21 de febrero], pp. 2-5.

Larsen, Neil (1990): «Posmodernismo e imperialismo: teoría y política en Latinoamérica», en *Nuevo Texto Crítico* 3 [6], pp. 77-94.

Prada Oropeza, Renato (1990): «Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio», en *Casa de las Américas* 180, pp. 29-44.

Rincón, Carlos (1989): «Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29 [año xv, 1.º semestre], pp. 61-104.

Ruffinelli, Jorge (1990): «Los 80: ¿Ingreso a la posmodernidad?», en *Nuevo Texto Crítico* 6, pp. 72-77.

Sánchez-Vázquez, Adolfo (1990): «Radiografía del posmodernismo», en *Nuevo Texto Crítico* 6, pp. 5-15.

Valenzuela, Luisa (2008): «Diálogo con Carlos Fuentes. La transparencia en la opacidad», en *Adn Cultura. La Nación* (Argentina) [5 de abril] [34], pp. 8-9.

Yúdice, George (1989): «¿Puede hablarse de Postmodernidad en América Latina?», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29 [año xv, 1.º semestre], pp. 105-128.

Documentos en Internet

Castillo, Carolina (2002): «El relato en la encrucijada. La (otra) Historia en la novela de no ficción latinoamericana», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/noficcio.html> (22.07.2008).

Espinosa, Javier (3 de febrero de 1998): «México quiere saber la verdad sobre la matanza de 1968», en *El Mundo* (España), en <http://www.elmundo.es/1998/02/03/internacional/03n0053.html> (11.07.2008).

Grinberg Pla, Valeria (2001): «La novela histórica de finales del siglo xx y las nuevas corrientes historiográficas», en *Istmo*. *Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos,* en <http:// www.wooster.edu/istmo/articulos/novhis.html> (05.07.08).

Manzo-Robledo, Francisco (2004): «La última mitad del siglo xx: final (¿principio?) de una etapa en la narrativa mexicana», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/narramex.html> (22.07.2008).

Viu, Antonia (2007): «Una poética para el encuentro entre historia y ficción», en *Revista Chilena de Literatura 70* [Abril 2007]. Universidad de Chile, pp. 167-178, en <http://www.uai.cl/prontus3_newsletter/site/artic/20070529/asocfile/asocfile620070529130849.pdf> (28.07.2008).

La narrativa mexicana escrita por mujeres desde 1968 a la actualidad

Natalia Álvarez
Universidad de León

Introducción

A partir de los años sesenta en el mundo occidental cobra fuerza progresiva el feminismo como fuerza política. La teoría literaria feminista contribuye a la renovación del canon al partir de las diferentes posiciones adoptadas por dicha corriente con el fin de analizar la problemática derivada del modelo crítico tradicional creado por hombres para el análisis de textos masculinos. En esa línea han tenido gran importancia la crítica feminista angloamericana —con el enfoque de crítica centrado en imágenes de la mujer y con la ginocrítica o interés por las obras escritas por mujeres—; la teoría crítica feminista francesa —que genera más teoría que crítica desde la perspectiva textual, lingüística, semiótica y psicoanalítica, reivindicando el análisis de la opresión de la mujer en la sociedad machista—; y las últimas oleadas de la teoría feminista americana —que parten de la distinción entre *sexo* y *género sexual*, y que incluyen después los conceptos de *raza* y de *clase*—.

En la presente investigación se sostiene la convicción de que la teoría y la crítica literarias feministas no han de asociarse a exclusiones o dogmatismos, pues la riqueza de los estudios de género radica en la revisión de anteriores cánones y en el reconocimiento de la pluralidad de voces y miradas femeninas que destacan en el ejercicio de la escritura. De ahí que no se pretenda en las próximas páginas delimitar la existencia de una experiencia universal y una esencia de la escritura femenina totalmente diferenciada y opuesta a la del sexo masculino. Se defiende que el discurso femenino no nace de un condicionamiento genético sino histórico y social, por lo cual no ha de atenderse a la idea de *sexo* aunque sí

a la de *género*[1] sumada a las circunstancias específicas vividas por las mujeres. De ahí que las autoras hispanoamericanas den lugar, con los personajes y las tramas que crean, a «una ideología de género, muy contextualizada, que teje complejas redes de significaciones en las que sexo, raza, posición social y situación política inciden en las nociones de individuo, sociedad y nación» (Mataix 2003: 15).

La intención fundamental de este estudio es establecer un acercamiento a la riqueza de la narrativa femenina mexicana, que, obviamente, está relacionada en gran medida con el testimonio de marginación y con la reivindicación de libertad. En sus discursos se cuestiona la visión del mundo ofrecida por la cultura patriarcal; se busca el desarrollo pleno de la subjetividad, ansiando la eliminación de los conflictos entre lo que la mujer es y lo que debería ser según los códigos establecidos; y se pone fin a la imagen simplista y dialéctica entre mujer buena y mujer mala, creando figuras ricas en matices y que se muestran comprometidas, libres, creativas, inteligentes, lúcidas, fuertes y prácticas. Todo ello no ha de confundirse, sin embargo y en ningún momento, con una obsesión panfletaria. Así lo expone Cristina Rivera Garza (Hind 2003: 188) cuando se le pregunta si el hecho de ser mujer ha afectado a su carrera literaria:

> Me gustaría contestar a esta pregunta diciendo, antes que nada, que yo sí creo que el género influye en el quehacer social de los individuos. Esto no quiere decir que el género sea el único o el más importante de los elementos que influyen o informan el quehacer social de los individuos. Para ser más específica: todo lo que soy —mujer, madre, hija, profesora, morena, amiga, mexicana, norteña, divorciada, exiliada y un largo etcétera— ha afectado mi carrera literaria, a veces positiva y a veces menos positivamente. Vivimos, efectivamente, en sociedades donde las relaciones son más dinámicas, más permeadas por la tensión y la negociación de lo que hemos creído hasta ahora. En otras palabras: no me interesa el discurso de la victimización femenina porque muchas veces, en su afán por identificar y

[1] En esta problemática incide Becerra (2006: 226): «El cambio plasmado en la sustitución del paradigma sexo (de base biológica) por el de género (identidad sexual social, histórica y culturalmente constituida) que se reivindicó posteriormente a la hora de abordar esta área de producción literaria vino a subrayar y a acentuar esta diversidad y a ver el signo mujer desde nuevas perspectivas. En la actualidad, incluso esta dicotomía entre sexo y género parece demasiado rígida, porque, según se postula desde determinados ámbitos, lo que ya no existe son identidades sexuales sean del tipo que sean (culturales ni biológicas); de ahí que este espacio se venga poblando con nuevas figuras que cuestionan incesantemente las diferencias sexuales tradicionales. Las identidades sexuales se diluyen, entrecruzan y atomizan, la tendencia sexual aparece como un nuevo marcador. A la denuncia del binarismo hombre/mujer se añade la de la pareja heretosexualidad/homosexualidad. Yendo más allá de la caracterización binaria de gays y lesbianas, demasiado normalizadora en las actuales circunstancias, surgen nuevos modelos».

reivindicar las demandas de las mujeres, se pierde de vista la agencia que muchas de estas muy diversas mujeres han ejercido a lo largo y ancho de la historia con armas muy dúctiles y culturalmente específicas. Y no creo que la literatura —las novelas, la poesía, los cuentos— sean sitios desde los cuales tal o cual posición política deba enarbolarse. Esto no quiere decir que no crea que, en su merodeo por la complejidad humana, por esa zona del claroscuro que es donde se trama el mundo, la literatura no se vea informada a su vez por las discusiones sociales y/o políticas donde éste es creado. Simplemente no creo en una literatura de tesis, en una literatura panfletaria que pretende dar respuestas en lugar de plantear preguntas, de preferencias imposibles.

1. La creación narrativa de las mexicanas en las últimas décadas

El ámbito hispanoamericano es un ilustrativo ejemplo de cómo la narrativa de firma femenina puede alcanzar altas cotas de calidad literaria a pesar de todos los escollos con los que se enfrenta la mujer en sus diversas sociedades. A ello han contribuido el desarrollo de los movimientos feministas en la segunda mitad del siglo XX y la conciencia de los fracasos revolucionarios hispanoamericanos. En ese contexto —a pesar de existir machismo en la literatura durante mucho tiempo, del conservadurismo generado por el sistema dictatorial del Porfirato, y de que la mujer es percibida por el hombre, por el pensamiento logocentrista mexicano, con reticencia—,[2] México destaca como país por la cantidad y calidad de la narrativa escrita por mujeres.

La citada tradición literaria femenina no surge de la nada, sino que es resultado de numerosas luchas anteriores. Los antecedentes más directos de dicho fenómeno lo conforman las escritoras del siglo XIX que fundan un discurso femenino consistente en una época nada favorable para la mujer que osaba entrometerse en un ámbito, el de la novela, que tradicionalmente correspondía a los hombres. Son autoras que se atreven a desobedecer y a enfrentarse a sus sociedades fuertemente normativas: «Porque leer y escribir poemas podía ser una gracia más del concepto vigente de feminidad en el siglo XIX, pero ser

[2] Una muestra ilustrativa podría ser la de las figuras femeninas del imaginario mexicano concebidas como representantes de valores negativos. Por ejemplo, la Malinche, la Llorona y Coatlicue, que encarnan la traición, la crueldad, y la monstruosidad y la muerte.

«escritora» (novelista, ensayista) era un desacato a los modelos sociales imperantes» (Mataix 2003: 14).

En el siglo XIX, esas mujeres *desobedientes* se niegan a ser reducidas al ámbito de lo privado, de lo doméstico, y acometen la labor de la escritura allanando el camino para las narradoras que vendrán después. Comparten circunstancias vitales y sufren por su labor en un medio hostil, pues experimentan la culpabilidad por no desarrollar las cualidades designadas como femeninas por la tradición patriarcal, ya que se centran en una vocación que han determinado que no les corresponde. Según Elena Poniatowska (2006: 31), temen incluso «declarar que escribir era su oficio como si éste aniquilara su capacidad de ser mujer y las convirtiera automáticamente en alguna clase de esperpento». Por eso, en determinadas novelas de los últimos años del siglo XX —como, por ejemplo, *La familia vino del Norte* (1987), de Silvia Molina—, se aprecia el motivo de la mujer que lucha contra la corriente para convertirse en escritora (Hind 2003: 108). También a través del género del cuento se reflexiona sobre ese proceso de creación ejercido desde los márgenes, por ejemplo, en «Río subterráneo», de Inés Arredondo, relato en el que se habla de la escritura desde el fondo, o, lo que es lo mismo, de la reivindicación desde el subsuelo.[3]

A pesar de todo lo enunciado, esas narradoras precedentes no sólo se convierten en las fundadoras de un discurso femenino consistente, sino en portavoces del *otro* imaginario hispanoamericano del siglo XIX, de otra mirada sobre la realidad, la política, la sociedad y sus conflictos, imprescindible para obtener una visión completa de unas décadas convulsas y decisivas en la historia de América (Mataix 2003: 14). Posteriormente, es innegable el crecimiento progresivo del número de mujeres mexicanas que logran destacar en el mundo de la literatura. De tal modo se ha confirmado en las últimas décadas del siglo XX

[3] Así lo establece Pellicer (2006: 44-45): «…en él se identifica lo subterráneo con el binomio locura-creación, que a lo largo de la historia ha sido muy productivo como paradigma del malditismo mitificado, pero que aparece ahora como representante de lo que socialmente es considerado ínfimo […] Así, la autora es la guardiana de lo prohibido, de lo vergonzoso, que reivindica la existencia equilibrante de todo ello, al mismo tiempo que lo oculta y al mismo tiempo que, en su ejercicio de escritura, lo exhibe. Las contradicciones que tanto fascinan a Arredondo son armazón constitutivo de su propia obra, que no entiende como estable o plana. Precisamente el logro de la autora es pasar de una literatura anteriormente considerada como "de segunda categoría" a una literatura reivindicativa desde el margen, que trata de situarse en una posición preeminente aunque venga del subsuelo».

con la relevancia de un grupo destacado de escritoras mexicanas[4] que demuestra mediante su obra cómo la mujer puede ser dueña de sí misma, de su cuerpo y de su pensamiento. Si en la primera mitad del siglo xx es reducido el número de mujeres asociadas al panorama literario, a partir de las décadas de los setenta y ochenta se potencia su presencia en el mismo, así como el cultivo diversificado de géneros y de tendencias estéticas. Desde la primera mitad del siglo xx, con una literatura dedicada a temas relativos al hogar y a los sentimientos,[5] encauzados en moldes autobiográficos y epistolares, se evoluciona hacia una creación más original y sólida. En las primeras décadas, en líneas generales, se advierte una temática social y el deseo femenino de profundizar en la identidad y en la libertad frente al silenciamiento provocado por el orden patriarcal. Esas tentativas iniciales de ruptura son fundamentales para que se alcance el desarrollo actual de la narrativa femenina mexicana.

El número de escritoras se va incrementando desde la década de los cuarenta y de los cincuenta, anunciando la posterior transgresión femenina de las convenciones dominantes y la apropiación original de moldes literarios consagrados. Por ello no extraña encontrar en las páginas de las escritoras mexica-

---

4 Alemany Bay (2003: 109-152) cita en su muestrario a las siguientes: Laura Méndez de Cuenca, Dolores Bolio, María Enriqueta Camarillo, Guadalupe Marín, María Lombardo de Caso, Julia Guzmán, Benita Galeana Lacunza, Guadalupe («Pita») Amor, Judith Martínez Ortega, Nellie Campobello, María Elvira Bermúdez, Magdalena Mondragón, Asunción Izquierdo de Albiñana, Josefina Vicens, Adriana García Roel, Sara Iglesias, Guadalupe Dueñas, Elena Garro, Enma Dolujanoff, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Carmen Rosezweig, Amparo Dávila, Inés Arredondo, Luisa Josefina Hernández Lavalle, Teresa Farias de Issasi, Catalina D'Erzell, Tica McDonald, Rosa de Castaño, María Esther Nájera, Adela Palacios, Olivia Zúñiga, Raquel Banda Farfán, Margo Glantz, Luisa Mendoza, Julieta Campos, Marcela del Río, Elena Poniatowska, Angelina Muñiz-Huberman, Aline Pettersson, Beatriz Espejo, Rosa Nissán, Cristina Pacheco, Esther Seligson, Martha Cerda, María Luisa Puga, Silvia Molina, Rosa María Roffiel, Bárbara Jacobs, Martha Robles, Vilma Fuentes, Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, Guillermina Cuevas, Brianda Domecq, Margarita Mansilla, Mónica Mansour, Carmen Boullosa, Ethel Krauze, Sandra Cisneros, Jennie Ostrosky, Sabina Berman, Cristina Gutiérrez Richaud, Josefina Estrada, Rosa Beltrán, Ana García Bergua, Adriana González Mateos, Adriana Díaz Enciso, Cristina Rivera Garza, Eva Bondestedt, Eve Gil, Susana Pagano, Cecilia Eudave, Victoria Haro, Vizania Amezcua, Guadalupe Ángeles, Nuria Armengol, Celine Armenta, Marina Bespalova, Alejandro Camposeco, Estela Canabal Paullada, Beatriz Escalante, María Luisa Erreguerena, Cecilia Eudave, Fausta Gantús, Alana Gómez, Adriana González Mateos, Malú Huacuja, Patricia Laurent Kullic, Sara Lévi Calderón, Carolina Luna, Blanca Martínez, María Adriana Pineda, Gabriela Rábago, Sofía Ramírez, Bernice Romano, Regina Swain, Gabriela Velázquez, Socorro Venegas y Elisabeth Vivero.

5 Existen excepciones en relación con dicha temática como, por ejemplo, la visión de la Revolución ofrecida en la narrativa de Nellie Campobello.

nas personajes femeninos que abordan subversivamente tabúes como los del incesto, la maternidad, la sexualidad y el adulterio, entre otros. A partir de los años sesenta, época objeto de estudio, su narrativa —que ofrece un lenguaje espontáneo, flexible y libre, unido a una visión crítica, fragmentaria e irónica en muchos casos—, se ha vinculado con el fenómeno que Reisz Rivarola denomina «tardío *boom* hispánico femenino» (Madrid Moctezuma 2003: 168). En ese período, las autoras no sólo reflexionan sobre la identidad o la sexualidad femenina, sino que, además, teorizan acerca de la escritura de género y del proceso de creación. De igual modo, también se ha puesto en relación esta última narrativa con el fenómeno cultural de la posmodernidad, aunque no existe una asimilación general por parte de las escritoras mexicanas de los presupuestos del mismo:

> La narrativa de las mujeres mexicanas puede relacionarse con la Postmodernidad porque está enmarcada en este período histórico, pero no asume con totalidad sus premisas ni todas las escritoras se identificarán con este fenómeno; además, en el caso de aquellas que doten a sus textos de un deliberado contenido feminista tampoco podrán reconocerse absolutamente en el pensamiento postmoderno, pese a que consideremos el feminismo como una manifestación cultural insertada en los «márgenes» y «periferias». Para el caso de la narrativa de mujeres latinoamericanas que se instalan dentro de la Postmodernidad, la escritora y ensayista de origen estadounidense, pero de nacionalidad mexicana, Brianda Domecq (1942), sitúa la escritura de mujeres dentro de un fenómeno de cuño personal, denominado «Postnonanismo marginal», referido a la triple marginalidad de la escritora mexicana actual, por situarse en la Postmodernidad, en el Tercer Mundo y por su condición de mujer). (Madrid Moctezuma 2003: 167)

La necesidad de denunciar la represión y la marginación experimentadas históricamente lleva a las narradoras mexicanas a desarrollar una literatura que reivindica su cuerpo y su palabra, en suma, una voz propia a través de la constatación de la diferencia. Esto provoca la aparición de una escritura susceptible de ser analizada y leída desde la perspectiva de su marca de género. Y, por ese motivo, se encuentran en los textos femeninos rasgos propios que se convierten en constantes —en el plano temático y en el formal— en la narrativa mexicana cultivada en las últimas décadas del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI.

Tanto en la novela como en el cuento, las escritoras mexicanas que publican a partir de la década de los setenta del siglo XX revelan una mirada que profun-

diza en la condición humana y, especialmente, en la condición femenina. Son recurrentes, por ejemplo, los motivos de la locura, el amor y la muerte, pero empleados con la intención de mostrar la complejidad del universo femenino y no de elaborar discursos y tramas de tonalidad sentimental. Una de las mayores preocupaciones es la situación de la mujer a lo largo de la historia en una sociedad gobernada por el orden patriarcal y signada por el influjo de la educación católica que potenciaba la pasividad femenina en todos los órdenes de la vida, delimitando a la mujer con un papel social de «ángel del hogar», junto a su consideración como el «bello sexo», que la convertía en un paradigma de debilidad y de perfección que conllevaba innumerables restricciones. En esa línea —a pesar de existir voces femeninas que piden el cese de las quejas y de la victimización,[6] con el fin de alcanzar la liberación completa de la escritura—, muchas autoras testimonian cómo la secular obediencia requerida a la mujer mexicana es innegable: «La responsabilidad moral en las mujeres, no sólo tiene intervención en su papel de madres o esposas, lo tiene también en su papel de hijas» (García Aguilar 2006: 50-54).[7] Muchas son las escritoras que explican esta situación con declaraciones relativas a la traba educacional tradicional que negaba a las mujeres las mismas oportunidades que a los hombres.[8] La consta-

---

[6] Las declaraciones de la escritora mexicana María Luisa Puga (Hind 2003: 181) así lo demuestran: «Sí, tienen que ser muy jóvenes las escritoras mexicanas que creen que soy una de las fundadoras. Yo siempre he estado agradecida a las fundadoras realmente. Y no hablamos de sor Juana. Estoy hablando de Rosario Castellanos, de Inés Arredondo, de Elena Garro. Es decir, ellas relamente hicieron la lucha. Luego llegamos nosotros. Bueno, yo aparecí con un grupo de escritores en donde había hombres y mujeres. No traíamos bandera feminista ni mucho menos. Luego vinieron las feministas que consideraban que estábamos un poquito arriba de ellas, hasta que una de nosotras les dijo: "Ya no chillen tanto. Escriban. Ya no se quejen tanto". Fue cuando la novela de la mujer empezó a soltarse realmente. Pero yo creo que las que nos abrieron la puerta fueron —y además Elena Poniatowska— fueron esas mujeres anteriores a mí».

[7] Así lo establece García Aguilar (2006) que ejemplifica esta problemática con narraciones de Amparo Dávila, Inés Arredondo y Elena Garro.

[8] Por ejemplo, Silvia Molina (Hind 2003: 108): «…en general, mis personajes tratan de transgredir la norma, la educación, y tienen modelos que los marcan, los tientan, los invitan a ser igual. Porque la educación que nos han dado, desde mi punto de vista, siempre ha dejado mucho que desear para nuestro desarrollo. En México provenimos de una sociedad católica y española, mojigata, hipócrita, siempre ha habido la traba de la educación. La mujer tiene que ser buena, honrada, honesta y educada pero en el sentido de aceptar lo que sea, y mis personajes ya no tienen eso que tuvieron muchas mujeres anteriores a mí. Para comenzar yo creo que hasta mi mamá, por ejemplo. Tú ve a la generación de mi mamá; sí le toco eso. No fue educada para desarrollarse, para tener las mismas oportunidades que el hombre. A mí ya no me tocó eso, ni es una cosa que yo quisiera para mis hijas: aceptar todo lo que la sociedad te impone porque más vale que estés calladita. Pues no, más vale que te desarrolles a pesar de los demás».

tación de esa negación histórica del desarrollo pleno de las mujeres genera en algunas autoras jóvenes el cultivo de un feminismo marcado, tal como reconoce Marta Robles (Hind 2003: 202-203) en una entrevista:

> Pertenezco a una sociedad muy machista donde las mujeres hemos sido cómplices de la sumisión secular y de una indignidad que no ofrece salida. A veces incurren en actos de desesperación, y una misma se descubre de pronto atrapada en esas redes culturales. Cuando intentas modificar esta situación, no sólo corroboras que no puedes hacerlo, sino que son las mujeres quienes se convierten en tus peores enemigas al impedir ese gran salto al estado de justicia que, sin embargo, encabeza el clamor popular. Lo experimenté en la universidad, en mi vida privada, en el medio intelectual y, desde luego, en mis antecedentes familiares. Pertenezco a una familia de mujeres fuertes, algunas inclusive dotadas, con capacidad inusual. Una a una, generación tras generación, fueron destruidas, doblegadas, confinadas hasta límites lastimosos […] espantada, ya consciente del desamparo femenino, que desde luego se manifestaba en ese particular caso y en los demás órdenes de la vida […] Así que ese «feminismo irritante», como lo defines, es una reacción explicable. Es la primera vez que me atrevo a confesarlo. De haber crecido entre «amas de casa» convencionales y hombres que no ostentaran, como mis parientes y conocidos, una supuesta y misteriosa superioridad, seguramente estaría hoy integrada al coro de los lugares comunes; y todos contentos: nada de Biografías clandestinas ni ensayos o páginas incómodas. Pero, en este sentido y por fidelidad a mis orígenes, resulta que yo soy el otro. Es mi Ananké.

Todo ello provoca el potenciamiento del motivo de la búsqueda de la identidad femenina, desarrollado también en la escritura de género de otros países y continentes. En este sentido no se ha de olvidar que es frecuente la coincidencia de temas e imágenes en las obras de escritoras, aun cuando están distantes unas de otras tanto geográfica como histórica y psicológicamente. Este hecho se debe no tanto a una esencia femenina, sino a la posición marginal de la mujer en la sociedad patriarcal y a la ansiedad por la autoría, al haber escrito y escribir todavía en muchos casos en una cultura que la condena al silencio. De ahí que los postulados tradicionales que afirmaban que el espacio de la mujer era el doméstico y que su principal discurso patriótico era el amoroso, queden desvirtuados por estas narradoras que harán de la mujer un ser que reivindica su propia identidad e incluso que, en ocasiones, se manifiesta como un sujeto sociopolítico activo. No extrañan, pues, afirmaciones como las de la escritora Brianda Domeq (Hind 2003: 62) en las que se reconoce que actualmente existe en México una tradición de literatura femenina: «Entonces, de repente empe-

zamos a escribir y empezamos a darnos cuenta que lo que estamos escribiendo no es lo que la realidad nos dijo que iba a ser. Empezamos a escribir otro tipo de mujer, otra mujer mucho más compleja, mucho menos estereotipada».

La búsqueda de la identidad femenina conduce a las escritoras mexicanas a reflexionar sobre su condición —marcada por situaciones conflictivas—, a través de las raíces culturales y en el seno del ámbito familiar. Este último las lleva a resaltar, desde una perspectiva personal y moldes autobiográficos más o menos ficticios, tanto el mundo de la infancia relacionado con la preocupación por el origen, como «las relaciones materno-filiales o, en menor medida, las paterno-filiales» (Madrid Moctezuma 2003: 171), derivadas de la necesidad de definir la inserción de la mujer dentro de una tradición o genealogía.[9] Son muchos los títulos que la crítica ha reseñado en referencia a esta temática, entre ellos: *La bobe* (1990), de Sabina Berman; *Mejor desaparece* (1987), *Antes* (1989), de Carmen Boullosa; *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel; *Las hojas muertas* (1987), de Bárbara Jacobs; *La mañana debe seguir gris* (1977), *La familia vino del norte* (1987), *Imagen de Héctor* (1990), y *El amor que me juraste* (1998), de Silvia Molina; *Y si yo fuera Susana San Juan…* (1998), de Susana Pagano; *La flor de Lis* (1988), de Elena Poniatowska; *Pánico o peligro* (1983), *Antonia* (1989) y *La viuda* (1994), de María Luisa Puga; *Nadie me verá llorar* (1997) de Cristina Rivera Garza; *La morada en el tiempo* (1981), de Esther Seligson y un largo etcétera. Una de las más destacadas es la novela *Las genealogías* (1981), de Margo Glantz, autora que incide en la necesidad de delimitar su identidad ahondando en sus raíces y en su tradición personal, es decir, en su propia genealogía.[10]

Insistiendo en el mundo de la infancia y de la vuelta a esa época no se puede pasar por alto el empleo de la mirada infantil, que no siempre pone de relieve el tópico del paraíso perdido, sino que desvela en muchos casos la soledad y la represión experimentada. Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Carmen Boullosa, María Luisa Puga, Silvia Molina, Aline Petterson, Angelina Muñiz,

[9] Para ampliar datos al respecto véase el discurso de Margo Glantz en «Las hijas de la Malinche» (1995).

[10] Así explica Margo Glantz (Aracil Varón 2003: 281) su preocupación por el intento de filiación: «…creí necesario completar mi propia genealogía, definir mi propia identidad insertándome de alguna forma en la vida de mis padres […] Quise, por ello, escribir sobre mis padres, entenderlos para entenderme a mí, en cierta manera de la misma forma en que uno se pone a trazar genealogías literarias para insertarse en una tradición. Me interesaba saber qué sentían mis padres por haberse exiliado, qué significaba para ellos su ingreso a la vida mexicana, a la que habían llegado en una época importante, cuando la Revolución era todavía algo muy cercano».

Socorro Venegas, entre otras, son algunos de los nombres citados cuando la crítica reseña el desarrollo de dicho motivo en la narrativa femenina de las últimas décadas. Una variante encuadrada en el tratamiento del mismo es la de aquellas escritoras que recuperan una tradición cultural de sus progenitores que no se corresponde con la mexicana, pues pertenecen a comunidades diferentes como, por ejemplo, la judía. En este último caso, sobresalen títulos como *La Bobe* (1990), de Sabina Berman; *Las genealogías* (1981), de Margo Glantz; *La morada en el tiempo* (1981) y *Sed de mar* (1987), de Esther Seligson; etc. Un ejemplo destacado es el de *Morada interior* (1972), de Angelina Muñiz-Huberman, novela en la que la autora muestra el desarraigo de los exiliados españoles y judíos. Esta autora pertenece a la generación hispanomexicana, llamada también «segunda generación del exilio español en México [...] Viven lo español de forma intensa durante bastantes años a través de los colegios españoles a los que fueron en México y de la colectividad de exiliados» (Ruiz Bañuls, 2003: 204). Otro caso significativo es el de Rosa Nissán —autora de novelas como *Novia que te vea* (1992), *Isho que te nazca* (1996) y *Los viajes de mi cuerpo* (2003), y de libros de relatos como *No sólo para dormir es la noche* (1999)—, que inserta en sus historias elementos autobiográficos con los que pone de manifiesto la falta de respeto a las mujeres dispensada por los judíos más ortodoxos. Por esa razón se rebela con su literatura contra la desigualdad y la presión que observa.

No sólo el origen determina la identidad femenina, pues existe otro factor esencial, el de la sexualidad, que las escritoras mexicanas tratan de reivindicar en sus textos dando lugar a verdaderas poéticas del cuerpo. La represión a la que la mujer ha sido sometida durante siglos pretende ser superada en la última narrativa destacando la libertad con la que ésta ha de asumir su sexualidad y sensualidad, potenciándose motivos como el del erotismo y el deseo femenino. En esa línea temática es recurrente la indagación en las relaciones amorosas y sexuales. Algunas autoras profundizan en la problemática de la pareja heterosexual, por ejemplo, María Luisa Puga en *Antonia* (1989) y en *La reina* (1995). Por otra parte, son varias las narraciones que abordan el motivo de las relaciones homosexuales y lesbianas, como *Réquiem por una muñeca rota* (2000), de Eve Gil; *Infinita* (1992), de Ethel Krauze; y *Dos mujeres* (1990), de Sara Lévi Calderón. El motivo de la incomunicación en la pareja será el hilo conductor de novelas como *Círculos* (1977) de Aline Petterson (Torres 1991: 161-171).

El poder de la escritura que les proporciona el lenguaje se conjuga con el poder que les otorga esa recién adquirida libertad sexual. Es fundamental, por

ello, el empleo recurrente y simbólico de la imagen del cuerpo femenino. En la novela de Margo Glantz titulada *Apariciones* (1996), se explota incluso la imagen corporal de Cristo y de la Virgen ofreciendo atrevidas escenas cargadas de erotismo. Del mismo modo, Glantz insiste en sus obras en el interés por el tema de la corporeidad y, más concretamente, por el cuerpo mutilado o torturado, e incluso por el cuerpo enfermo (Hind 2003: 284). También de manera intensa y constante, los cuentos de Inés Arredondo configuran un complejo discurso centrado en muchas de sus páginas en la eliminación del tabú moralista de la representación del propio cuerpo. Asimismo, Carmen Boullosa, al referirse a su novela *Antes* (1989), ilustra la negación de la sociedad mexicana de los derechos de las mujeres a través de la imagen que se ha ofrecido tradicionalmente del cuerpo de éstas:

> Porque en la adultez, el hombre ingresa a la responsabilidad económica, al trabajo y a la sexualidad, y una mujer siempre tiene que ser una niña en nuestra cultura. Una mujer no tiene derecho a tomar sus propias decisiones, a mantenerse ella sola, a tener su propio cuerpo y gobernarlo. Siempre es esa niña que perdió su identidad en la menarquía frente a un hombre que, llegado el momento, crece. Las mujeres crecen literalmente, tienen hijos, pero si uno atendiera al mito mariano en la interpretación mexicana, las mujeres no tienen cuerpo; por lo tanto no tienen vida adulta, no tienen adultez. Ése es un privilegio para varones, si se obedece el mundo estricto de la mitología mariana. (Hind 2003: 31)

A su vez, algunas escritoras profundizan en la subjetividad femenina abordando la inclusión en sus tramas de elementos religiosos de tonalidad mística, como, por ejemplo, Luisa José Hernández Lavalle, con *Apostasía* (1978), *Las fuentes ocultas* (1979), *Apocalipsis cum figuris* (1982), etc.; o Angelina Muñiz-Huberman, con su *Morada interior* (1972), que se centra en la figura de una conocida mística española para recrear su propio desarraigo.

Incidiendo también en la temática abordada es ineludible citar la recurrencia de motivos íntimamente relacionados con la realidad a la que pertenecen las escritoras y con la historia de su país. En cuanto a la primera, la realidad se presenta a través de un prisma crítico de cuestionamiento que ofrece una mirada alternativa de los hechos socio-históricos, significando «una revisión de conceptos como la familia, la mujer, la historia, la ciudad, las instituciones políticas, etc.» (Madrid Moctezuma 2003: 162). No se ha de olvidar el marcado peso de la situación socio-cultural y económica que experimentan las mujeres mexicanas, y que influye, como es lógico, en la visión de la realidad ofrecida en

su narrativa, potenciando una línea de literatura feminista que pone de manifiesto la histórica represión social a la que se ha visto sometida la mujer mexicana. El interés por la realidad circundante conlleva, en gran parte de los casos, la elección de un escenario urbano en el que se desarrollan los acontecimientos experimentados por los personajes de las tramas, en clara unión con una intencionalidad testimonial o de denuncia.[11]

Respecto a la historia mexicana se ha de decir que, de manera general, las autoras la utilizan con frecuencia como motivo, pues para profundizar en el presente consideran esencial explicar el pasado con sus hechos y sus mitos. En el período que abarca esta investigación, el punto de partida lo marca la matanza de Tlatelolco acontecida en el año 1968, y, como no podía ser de otro modo, ese es uno de los acontecimientos que resalta en las páginas de muchas narraciones. Entre ellas, la conocidísima *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska, a la que se unen otras posteriores como *Ayer es nunca jamás* (1988), de Vilma Fuentes. Pero no sólo se hacen eco de episodios tan significativos como el de la matanza de Tlatelolco, sino que también se retrotraen a períodos anteriores que registran en muchos casos mediante una mirada irónica, paródica, y, en suma, diferenciada del discurso tradicional. Así, se recrea a menudo en las tramas de las últimas décadas el tema de la Revolución mexicana, entre otras, en la obra paradigmática de Elena Poniatowska titulada *Hasta no verte, Jesús mío* (1969),[12] en las exitosas novelas *Arráncame la vida* (1985) y *Mal de amores* (1996) de Ángeles Mastretta; y en otras autoras más jóvenes

---

[11] Como muestra véanse novelas como *La última noche del «Tigre»* (1987), de Cristina Pacheco, o *La muerte alquila un cuarto* (1991), de Gabriela Rábago Palafox.

[12] La novela de Elena Poniatowska *Hasta no verte, Jesús mío* —analizada con detalle por Bruce Novoa (Kohut 1995: 230-239)— ha sido puesta como ejemplo de la rebelión identitaria femenina en la narrativa de la revolución mexicana escrita por mujeres (Madrid Moctezuma, 2006: 63): «Jesusa representa un parteaguas en la construcción del personaje femenino en la narrativa mexicana contemporánea, especialmente la que ficcionaliza el episodio de la revolución. Con ella comienza a existir un sentido de autonomía y libertad en la mujer que era inusitado hasta entonces, aunque su estandarte sea en ocasiones la brutalidad y un repliegue hacia sí misma como mecanismo de autodefensa. De forma intuitiva y casi inconsciente, Jesusa Palancares colabora, mediante su testimonio, en la propia construcción de la historia mexicana desde una triple marginalidad: la que le confiere su raza, su posición social y su condición de mujer./ En la reconstrucción de la historia, la protagonista de *Hasta no verte, Jesús mío* parte de una fase de desacato con respecto a los cánones sociales, políticos e históricos impuestos por la sociedad patriarcal. Como ejemplo de esta desacralización del discurso hegemónico aparece a lo largo de la novela una constante descalificación a la malograda Revolución Mexicana, a los políticos y a los *bandolhéroes*…».

como Silvia Molina[13] con su novela *La familia vino del norte* (1987). Y, aunque lo más frecuente sea el empleo de episodios relevantes o de grandes figuras de la historia, existe también una variante original en la que se resaltan figuras más desconocidas. Es el caso, por ejemplo, de Anal Clavel, no tan partidaria de la narración histórica, con su novela *Los deseos y su sombra* (2000):

> Pero a mí no me atrae la historia de los grandes personajes sino de los pequeños, los marginales. Si toqué sucesos como el 68 en *Los deseos* fue porque formaba parte de una historia personal posible del personaje y porque justificaba a un nivel metafórico algunos de los supuestos de invisibilidad que percibía que se podía extender a una sociedad como la mexicana que hacía posible la invisibilidad de sus miembros. También me animé a abordar el 68 porque la dualidad de la novela me permitía recrear una historia no oficial, lúdica, no de lo que pasó sino de lo que pudo haber sucedido si la sociedad mexicana hubiera repudiado la matanza de estudiantes y se hubiera levantado en un grito de rebeldía y dignidad […] Y en la novela de *Los deseos* me di ese permiso. Fue una situación que se emparentó con las dualidades implícitas en la temática: la invisibilidad y lo visible, la luz y las sombras, la verdad y la mentira, la versión oficial y una versión un poco más de lo que ahora han dado en llamar la «ego historia», la historia contada desde un punto de vista personal […] Fue fascinante todo lo que iba surgiendo, porque de entrada la novela trataba de responder a la pregunta de por qué una persona se puede hacer invisible, lo que tiene que pasar en su vida para que desee desaparecer y para que el deseo se le cumpla. Pero después se fue ramificando y tuve que meterme con otras implicaciones. (Hind 2003: 44-45)

En suma, se desarrolla la conocida como *nueva novela histórica*, que mediante la técnica de la polifonía cuestiona la versión oficial historiográfica y se acerca al pasado con gran libertad, es decir, distorsionando y ficcionalizando determinados episodios, entremezclando dimensiones temporales, revisando los mitos y los héroes nacionales, y empleando recursos como la metaficción, la intertextualidad y la parodia, entre otros. Son muchos los títulos encuadrados en esta tendencia, por ejemplo *La insólita historia de la Santa de Cabora* (1990) de Brianda Domecq y *Ascensión Tun* (1981) de Silvia Molina.

Carmen Boullosa (Hind 2003: 24-25) desvela acertadamente el porqué de ese interés por la historia mexicana, al reseñar la creencia del país en un tiempo circular que les lleva a constatar que la realidad contemporánea sólo tiene explicación en el pasado. Por su parte, Silvia Molina (Hind 2003: 103-104), par-

[13] Para ampliar información véase el estudio de Torres (1991: 149-159).

tidaria de incluir elementos de la historia dentro de la novela, defiende que la comprensión de ésta hace que las mujeres logran entenderse a sí mismas. También Angelina Muñiz-Huberman, interesada por los mundos en crisis y por la problemática de la identidad del exiliado, expone las razones que sostienen ese cultivo general de la historia en la ficción:

> Porque sin la historia no habría evolución ni conocimiento. Estar recordando los antecedentes creo que es la base para entender el momento presente. La historia es lo más importante para entender qué es el ser humano. Hay que remontarse a los orígenes. Por eso me interesa la historia. Es la vida, es el hombre. Yo no creo tanto en la historia como ciencia, sino en la novela como historia. Sí me gusta usar elementos históricos pero porque estamos viviendo a raíz de eso. Tal vez para comprender este momento, busco hacia atrás muchas cosas. De hecho, introduje la novela neohistórica en la literatura mexicana con *Morada interior*, en 1972. (Hind 2003: 119)

Por otro lado, tal como revela Aline Petterson, el empleo de los mitos otorga gran riqueza a la narrativa femenina porque estos recogen todas las pasiones y las acciones humanas, con el «incesto, la lucha por el poder, la traición, el abandono, el amor apasionado, lo que sea. Al leer esta historia en el mito, uno inmediatamente puede tender un puente de la historia de este momento… con la historia, me refiero a la historia del ser humano…» (Hind 2003: 167). Otra clara defensora del empleo del mito es Inés Arredondo, una de las cuentistas más destacadas en el panorama mexicano actual.

Es preciso constatar, además, el empleo original que alguna escritora hace de la historia mediante un discurso de tintes fantásticos que la desmitifica, revelando desde una nueva óptica la condición femenina. De tal modo, desde el anterior y más tradicional enfoque mágico-realista se evoluciona hacia una mezcla original de realidad y fantasía en obras como la de Carmen Boullosa, con *Llanto: Novelas imposibles* (1992), *Duerme* (1994) y *Cielos de la Tierra* (1997). Más títulos que insertan la magia y la fantasía en sus páginas son, entre otros, *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990) de Martha Cerda; y *El umbral: Travels and adventures* (1993), *El imaginador* (1996) y *Púrpura* (1999) de Ana García Bergua. También Amparo Dávila —autora de *Muerte en el bosque* (1985) y *Árboles petrificados* (1977)— utiliza lo fantástico y maravilloso en su obra para poner de relieve los deseos y las frustraciones femeninas. Asimismo, la magia se vislumbra en las páginas de Inés Arredondo, autora de libros de relatos como *Río subterráneo* (1979), *La sunamita y otros cuentos* (1981), *Opus 123* (1983) y

Los espejos (1988). A esa tendencia neofantástica se une el cultivo menos generalizado de la ciencia ficción, por parte de autoras como Celine Armenta, con *Principios de incertidumbre* (1992); Laura Esquivel, con *La ley del amor* (1995); Malú Huacuja del Toro, con *Herejía contra el ciberespacio* (1999); Blanca Martínez, con *Cuentos del archivo horus* (1997), *La era de los clones* (1998) y *Diferentes* (2003).

Otro género escasamente cultivado es el relacionado con el costumbrismo policíaco que une la trama criminal una clara temática social. La crítica ha reseñado en esta línea narrativa *Los extraordinarios* (1961), de Ana Mairena (seudónimo de Asunción Izquierdo); y *Diferentes razones tiene la muerte* (1953), *Alegoría presuntuosa* (1971), *Cuentos herejes* (1984), *Detente, sombra* (1984) y *Muerte a la zaga* (1985), de María Elvira Bermúdez.

Por último, es ineludible recordar la importancia de la literatura y de la creación literaria, que lleva a las escritoras mexicanas a desarrollar auténticas poéticas de la escritura[14] junto a las ya citadas poéticas del cuerpo. De tal modo, algunas autoras relacionan el proceso de escritura con la fragmentariedad; con la transgresión de mitos; con la deconstruccion; con la maternidad; con la reflexión sobre la condición humana; con la profundización en temas universales, pero ubicándose en la propia tierra mexicana, en las raíces, etc. Esa reflexión teórica también se ha centrado en la existencia de definidas técnicas de trabajo, de metáforas femeninas del acto de escribir, de la notoriedad del momento de inspiración, y del binomio placer/dolor de la escritura (Pfeiffer, en Kohut 1995: 130-140). A su vez, ese lugar destacado que las escritoras conceden a la creación potencia no sólo la relevancia de la literatura sino también la experimentación fruto de la relación de ésta con otras artes. Un claro ejemplo es la obra de Margo Glantz, tal como ella misma confirma al reseñar los vínculos con la pintura en *Apariciones* y con la música en *El rastro*.[15]

---

[14] Tal como recuerda Madrid Moctezuma (2003: 168): «Las escritoras, paulatinamente, irán tomando conciencia de su actividad literaria desde un punto de vista teórico y en muchos casos dan su opinión sobre el acto de escritura, vinculada normalmente con su identidad femenina, su sexualidad y su cuerpo, y también reflexionan sobre la existencia de una escritura llamada "femenina"».

[15] En Aracil Varón (2003: 284-285) se recogen dichas declaraciones: «Bueno, la pintura y la música, el arte en general, forman parte importante de mi vida. Me parece que son de nuevo vasos comunicantes con la escritura […] Mi novela *El rastro* tenía una estructura musical, porque los personajes eran músicos: Juan, un pianista, compositor y director de orquesta, y su mujer, Nora García, una chelista… su vida es la música, así que me propuse crear esa estructura musical, que me pareció muy vigente y que han intentado otros muchos escritores. La mirada y la consi-

Y entre otros motivos menores reflejados en la escritura femenina mexicana sobresale el de lo culinario, reconocible en la obra *Las mil y una calorías, novela dietética* (1978), de Margo Glantz, y en gran número de novelas y de cuentos de las últimas décadas.

En referencia a las constantes que se advierten en relación con las técnicas narrativas empleadas, es preciso resaltar el cultivo de la fragmentariedad textual, de la prosa poética, de la metaficción, de la reescritura de textos canónicos, de la intertextualidad, de las alusiones a conocidas canciones o textos e ideas procedentes de la publicidad, etc. Asimismo, no se ha de ignorar la resistencia que las escritoras declaran ante las reglas establecidas[16] y ante el intento de clasificar en rígidos moldes genéricos sus obras, en las que mezclan la ficción con elementos propios del reportaje, del testimonio, de la historia, de la autobiografía, del diario, del poema en prosa, etc. Su actividad es prolífica y cultivan sin problema gran variedad de géneros[17] y, quizá por ese motivo, tienen gran capacidad para entremezclarlos y no encasillarse. Las palabras de Brianda Domecq (Hind 2003: 53) ilustran esta cuestión al aseverar que las escritoras son mucho más eclécticas: «La clasificación por géneros ha sido una clasificación que ha nacido de la literatura escrita por hombres. Yo soy en ese sentido muy feminista. Creo que las mujeres estamos haciendo una literatura diferente, aunque abrevamos en la misma literatura porque es la única que hay».

---

guiente asociación de ideas le permiten a la protagonista introducir diferentes discursos que se van yuxtaponiendo, que van planeando una posible estructura que juegue, como en el caso de la música, con el tema y sus variantes, de forma parecida a las «Variaciones Goldberg» de Juan Sebastian Bach que en algún momento dado van a medular la organización textual».

[16] Por ejemplo, escritoras como Angelina Muñiz-Huberman no se someten a las normas ortográficas y utilizan una puntuación totalmente personal.

[17] A pesar de que la presente investigación se ocupa sólo de la narrativa cultivada por las escritoras mexicanas desde 1968 hasta la actualidad, dichas mujeres escriben en esos años obras encuadradas en géneros tan variados —además de la novela y el cuento— como: poesía, teatro, ensayo, autobiografía, literatura infantil y juvenil, libros de viaje, guión, antologías, ediciones de libros, traducciones de ensayo y de poesía y películas.

2. Un punto de inflexión en la narrativa de las últimas décadas: *Como agua para chocolate*

A medio camino entre las escritoras que más influencia poseen en el inicio del auge de la narrativa abordada[18] y las autoras más jóvenes, destacan varias obras que marcan puntos de inflexión en las letras femeninas mexicanas. En esta ocasión, ante la imposibilidad de analizarlas de manera exhaustiva o panorámica en las presentes páginas, se centra la atención en una de las novelas que supuso un gran éxito mediático en el ámbito literario internacional. Se trata de *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel, obra que, a pesar de su aparente posición tradicional, fue considerada por los círculos feministas como una novela que «denuncia el patriarcado, el machismo, el poder represivo de las normas sociales y frente a esta situación está la sabiduría femenina que triunfa sobre las reglas del comportamiento» (Alemany Bay 2003: 141).

Laura Esquivel, nacida en México en el año 1950, es parte integrante y destacada de la literatura hispanoamericana reciente, en la que la narrativa escrita por mujeres constituye un fenómeno de gran éxito editorial.[19] En relación con el discutido feminismo de la obra se han de revisar con detalle todos aquellos elementos que reflejan o confirman su postura feminista, y todos aquellos que, de manera contraria, pueden hacer que el lector o la crítica no adviertan con claridad una reivindicativa recreación de la vida femenina en la sociedad mexicana. El mayor problema planteado en este sentido es que la narración combina la crítica social con la estructura del folletín sentimental y, en principio, no parece que la novela de entregas y el mundo culinario tengan cabida en una obra de reivindicación feminista. Sin embargo, se puede afirmar que hay un feminismo latente debajo de esa estructura superficial de folletín o novela rosa y de libro de recetas de cocina. Existen varios aspectos que demuestran dicha tesis, entre ellos el propio título de la obra, la estructura novelesca y la simbología del ámbito escogido para el desarrollo de la acción.

En cuanto al título —*Como agua para chocolate*—, su enunciado describe claramente el estado de agitación de la protagonista por la injusta situación experimentada, al asemejarse al agua al punto de la ebullición, es decir, preparada para hacer chocolate:

---

[18] Como, por ejemplo, Margo Glantz, que anticipa muchas de las líneas temáticas comentadas.

[19] *Como agua para chocolate* tuvo una difusión destacada en la década de los noventa, fue traducida a treinta idiomas y se vendieron más de treinta millones de ejemplares.

> El calor del vapor de la olla se confundía con el que se desprendía del cuerpo de Tita. El enojo que sentía por dentro actuaba como la levadura con la masa del pan. Lo sentía crecer atropelladamente, inundando hasta el último resquicio que su cuerpo podía contener y como levadura en un traste diminuto, se desbordaba hacia el exterior, saliendo en forma de vapor por los oídos, la nariz y todos los poros de su cuerpo […] Tita literalmente estaba «como agua para chocolate». Se sentía de lo más irritable. (1994: 131-132)[20]

Son diversos los motivos por los que su rabia hierve, hecho que pone de relieve la reprimida situación del personaje en el ámbito doméstico, pues la joven se ve obligada a actuar de acuerdo con las normas establecidas por el manual de Carreño para la abnegada mujer mexicana. Por el contrario, el subtítulo, *Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros* parece olvidar la liberación femenina y remitir nuevamente al hogar desde una perspectiva patriarcal y tradicional. La crítica ha explicado este fenómeno estableciendo que Laura Esquivel reivindica entre la parodia y el homenaje esa novela sentimental de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros. La palabra clave en relación con la estructura narrativa es, pues, *parodia*. Está claro que la autora utiliza un género considerado como destinado a las féminas, pero su intención última sólo se entiende si se comprende que está realizando una parodia del mismo, de esa novela por entregas en revistas dirigidas a las mujeres de clase media.[21] Por tales razones, en primera instancia podría parecer que Esquivel continúa empleando las funciones y las caracterizaciones que el discurso patriarcal había impuesto a la mujer. Pero la gran diferencia con ese género decimonónico de la novela de entregas es que la autora mexicana no utiliza ese ámbito doméstico, tradicionalmente femenino, para ofrecer consejos y guías de actuación a las sumisas amas de casa. A través de su discurso, muestra la discriminación de la mujer en esa sociedad y presenta, mediante su personaje, la liberación femenina, alcanzada con astucia gracias a los recursos que le ofrece ese mismo ámbito en el que se encuentra marginada.[22]

---

[20] Ejemplos extraídos de la edición de Laura Esquivel: *Como agua para chocolate*, Barcelona: Mondadori, 1994.

[21] Establece Regina Etchegoyen (1996: 120): «Pero lo que ofrece una clara reivindicación de la posición de la mujer es que se utilicen dos discursos marginales, o considerados "mala literatura" o "literatura para mujeres", tales como lo folletinesco y lo culinario, para caminar hacia la autorrealización femenina. O, lo que es lo mismo, para redefinir los códigos tradicionales y patriarcales de la llamada "buena literatura"».

[22] Este fenómeno es el que ha dado lugar a que la novela haya sido interpretada por algunos críticos, como Shaw (1999: 322) «en términos de la problemática de la identidad femenina en una

En relación con el espacio elegido para el desarrollo de la acción, queda claro que toda la narración se proyecta desde la cocina de un rancho norteño mexicano en tiempos de la Revolución. Ciertos sectores de la crítica (Shaw 1999: 322) han visto un signo de discurso patriarcal en el hecho de que la protagonista nunca salga del ámbito tradicionalmente reservado a la mujer —a cocina—, y en que su rebelión no esté relacionada con la problemática de clase o de raza, prominentes ambas en el país mexicano. Pero hay que insistir nuevamente, contradiciendo tales teorías, que eso no demuestra que la narración esté efectuada desde un punto de vista masculino. Aunque pueda aparecer en un nivel superficial algún elemento de conformismo, en uno más profundo se percibe claramente el enfrentamiento con los discursos dominantes y con las restricciones establecidas. En ese espacio de la cocina, la presencia de la protagonista se transforma en algo mágico e, incluso, adopta tonalidades míticas.[23] Asimismo, el empleo de un discurso aparentemente imperativo como es el de las recetas de cocina se revela como algo mucho más complejo y subversivo:

> En la novela, la receta se convierte en un patrón que revela una relación en la que la transmisión de conocimientos, la lectura y la escritura entran a formar parte de una cadena de necesaria renovación textual. Se trata de una doble inscripción del saber. Por un lado muestra la operación, el proceder práctico de la receta, el saber cocinar que viene escrito en el imperativo. Por otro, se muestra la necesidad de desvío, el saber leer/escribir que lleva consigo el recetario y que no aparece escrito explícitamente en él. La eficacia de esta noción de enseñanza requiere que el imperativo de la constante transformación del original no sea pronunciado. Todo ocurre como si las lectoras cocinaran y escribieran siguiendo las pautas marcadas por la receta, pero en su proceder —dentro y fuera de la ley simultáneamente— van estableciendo las pautas de una operatividad que violenta y rechaza la ley recibida. Esta operatividad subversiva de la receta, y también de la literatura, resulta en un constante forjar de lo nuevo. (Kari S. Salkjelsvik 1999: 180)

sociedad tradicional y de la celebración de la sabiduría femenina que triunfa sobre las reglas de comportamiento impuestas por tales sociedades».

[23] Trinidad Barrera (2003: 101) incide en esta cuestión: «Una ojeada a la producción literaria de las mujeres en América Latina desde finales del siglo XIX y principios del XX pone de relieve el peso de una educación católica y una pasividad, impuesta por el orden patriarcal, que se refleja a través de obsesiones o frustraciones, expresadas con frecuencia en una temática próxima a lo fantástico. Histeria, mito, magia o religión han estado asociadas a las mujeres en sus papeles de profetas, pitonisas, sacerdotisas o adivinas».

La vertiente mágica y la mítica se perciben en el hecho de que el ánimo de la cocinera influya de manera intensa en el resultado de sus comidas, lo que se explica gracias a la línea mágico-realista[24] cultivada en la literatura de Hispanoamérica desde el *boom* narrativo. Concebido el ámbito de la cocina desde esa perspectiva se puede comprender que Esquivel insista en que el nacimiento de Tita se produce de forma prematura en dicho lugar. Desde entonces, la protagonista va a sentir un inmenso amor por ese espacio, pasando la mayor parte de su vida en él. Su primer contacto con la cebolla, ingrediente fundamental de las recetas mexicanas, revela al lector el futuro al que Tita parece estar predestinada:

> Dicen que Tita era tan sensible que desde que estaba en el vientre de mi bisabuela lloraba y lloraba cuanto ésta picaba cebolla; su llanto era tan fuerte que Nacha, la cocinera de la casa, que era medio sorda, lo escuchaba sin esforzarse. Un día los sollozos fueron tan fuertes que provocaron que el parto se adelantara. Y sin que mi bisabuela pudiera decir ni pío, Tita arribó a este mundo prematuramente, sobre la mesa de la cocina, entre los olores de una sopa de fideos que estaba cocinando, los del tomillo, el laurel, el cilantro, el de la leche hervida, el de los ajos y, por supuesto, el de la cebolla. Como se imaginarán, la consabida nalgada no fue necesaria pues Tita nació llorando de antemano, tal vez porque ella sabía que su oráculo determinada que en esta vida le estaba negado el matrimonio. (1994: 11)

A partir de este hecho se mezcla en la novela la vida familiar cotidiana con elementos fantásticos relacionados directamente con la cocina, lo que provoca la creación de una obra en la que sobresalen la exageración, la magia y el humor, junto al trágico final en el que el amor se alcanza con la muerte. La narración, llevada a cabo por Esperanza, sobrina-nieta de la protagonista, inicia el relato mezclando la historia de la niñez de Tita con la receta de las tortas de Navidad que están siendo preparadas en septiembre para celebrar el décimo sexto cumpleaños de la misma. En ese contexto, se expone cómo Mamá Elena, siguiendo la tradición familiar, prohíbe a Tita casarse ya que, por ser la más chica de las mujeres, a ella le corresponde cuidarla hasta el día de su muerte. Como consecuencia, el novio de Tita, Pedro, decide casarse con la hermana mayor de ésta, Rosaura, para poder vivir cerca de su verdadero amor. La madre castiga

[24] La crítica ha afirmado que en la novela de Laura Esquivel «el uso de recursos mágico-realistas parece simplemente lúdico, desconectado como está de toda crítica del realismo» (Shaw, 1999: 322).

a Tita a recluirse en la cocina, pero lo que la joven logra desde ese ámbito es convertir lo doméstico, asociado habitualmente a la simbología de espacio de prisión o de encierro, en un aliado de la reivindicación femenina. A través de la transgresión en el arte culinario Tita consigue quebrar, de manera más intensa cada vez, las rígidas normas de su casa y de la vida social mexicana. Este proceso se refleja incluso en las propias reflexiones de la protagonista bien avanzada la novela, cuando afirma: «La vida le había enseñado que la cosa no era tan fácil, que son pocos los que pasándose de listos logran realizar sus deseos a costa de lo que sea, y que obtener el derecho de determinar su propia vida le iba a costar más trabajo del que se imaginaba. Esta lucha la tendría que dar sola, y esto le pesaba» (p. 145).

Los capítulos comienzan generalmente con la exposición de una receta y recrean las ansiedades y las frustraciones de una familia gobernada por una matrona estricta y por un planteamiento tradicional machista en su concepción de la vida. Llegados a este punto en el análisis de la novela —y antes de fijar la atención en cómo se produce la liberación de la protagonista—, resulta adecuado revisar sintéticamente las características esenciales de los diferentes personajes que integran esa familia.

La madre está presente bajo el patrón de un modelo femenino negativo. Es una mujer rígida y reprimida, con un pasado triste que le causa un dolor que parece cargar sobre Tita, su hija menor. Tras la muerte de su marido el día en que nace la hija pequeña, Mamá Elena se convierte en representante del poder patriarcal dominante, comportándose como una mujer fuerte, muy recta y totalitaria. Parece haber asumido el rol masculino autoritario en el modo en que decide gobernar su rancho y la existencia de sus hijas. Así, la mirada de la madre sobre Tita es de represión en todo momento. Aunque la muchacha no esté conforme con lo impuesto, sabe que tiene que obedecer y acatar las reglas que abarcan todas las actividades realizadas, pues hasta para coser o lavar el pelo de la madre tiene que seguir unas pautas específicas. En ningún instante hay posibilidad de diálogo con la progenitora, que le niega la potestad de tener o expresar opiniones propias. Se llega a decir en la novela que «la única virtud de Mamá Elena era la de encontrar defectos» (p. 86), motivo por el que Tita hasta que pueda leerle el pensamiento. A pesar de todo, es una figura esencial pues, según algunos sectores de la crítica feminista, conocer y explorar el vínculo entre la madre y la hija es fundamental para definir la diferencia sexual y el nuevo orden femenino. Por otro lado, Tita sí dispone de un modelo de mujer positivo, ya que Nacha, la cocinera, es la encargada de criar a la pequeña en la

cocina y se comporta como una verdadera madre que busca la felicidad de su hija y a la que Tita extraña en muchas ocasiones tras su muerte.

En su relación con las hermanas, se produce un fenómeno similar al de la figura materna. Por una parte, la mayor de ellas, Rosaura, encarna el modelo negativo mientras que, por otra, Gertrudis llega a simbolizar un positivo modelo de mujer que alcanza la liberación. Rosaura no sólo acepta el papel tradicional de esposa y madre abnegada, sino que, además, se casa con Pedro sin importarle que no la quiera. Tras la muerte de la madre, es con la hermana mayor con la que la protagonista tiene que enfrentarse en diferentes episodios. Ésta pretende hacer con su hija lo mismo que Mamá Elena ha hecho con Tita. Por tal razón, la protagonista rechaza que la sobrina se llame como ella, pues «no quería que el nombre influyera en el destino de la niña» (p. 128). Rosaura ya no podría tener más hijos, al ser intervenida porque no se le desprendía la placenta, por lo que la pequeña sería siempre la hija menor y la encargada de cuidar de su madre hasta el fin de sus días. Por eso se afirma en la novela: «Tal vez Esperanza echó raíces en el vientre de su madre porque sabía de antemano lo que le esperaba en este mundo. Tita rezaba para que por la mente de Rosaura no se cruzara la idea de perpetuar la cruel tradición» (pp. 128-129). Pero existen demasiadas coincidencias entre la vida de la niña y la de la propia Tita. La pequeña también se cría en la cocina y no deja de llorar cuando la sacan de ese ámbito. Tita es feliz por lograr finalmente que la sobrina se convierta en una mujer inteligente, preparada y femenina al mismo tiempo en el más amplio sentido de la palabra. Todo ello se logra porque decide influir en su educación y enseñarle los secretos de la vida y del amor a través de la cocina, proceso que se potencia tras la muerte de Rosaura.[25]

Ya desde las primeras páginas de la novela, cuando se recrea la infancia de las hermanas, Rosaura es definida como una niña pasmada frente a Gertrudis que es más activa. Esta última tiene el suficiente valor para rebelarse, fugándose de casa y teniendo una vida de aventurera como prostituta, soldadera y gene-

[25] Rosaura muere a causa de problemas digestivos, flato, mal aliento y excesiva gordura, concretamente por una congestión estomacal aguda. Un hecho éste que parece pronosticar Tita en el seno de otro episodio de realismo mágico cuando, enfadada porque la hermana insiste en perpetuar la tradición inhumana de la familia, piensa: «¡Ojalá que a Rosaura la boca se le hiciera chicharrón! Y que nunca hubiera dejado escapar esas repugnantes, malolientes, incoherentes, pestilentes, indecentes y repelentes palabras. Más valía que se las hubiera tragado y guardado en el fondo de sus entrañas hasta que se le pudrieran y agusanaran. Y ojalá que ella viviera lo suficiente como para impedir que su hermana llevara a cabo tan nefastas intenciones» (1994: 131-132).

rala del ejército revolucionario. Cuando regresa al rancho, tras la muerte de la madre, se convierte en cómplice de Tita, a la que desea que viva mucho y que siga cocinando porque, según dice, «el día que Tita muriera moriría junto con ella el pasado de su familia» (p. 156).

Queda demostrado claramente que son las mujeres los personajes que poseen la fuerza y la relevancia en la historia. Los hombres no participan de ese mismo grado de importancia. Del padre de Tita no se cita ni siquiera su nombre, mientras que las dos figuras masculinas más destacadas, Pedro y John, son presentadas en principio como modelos positivos, ambos cariñosos y atentos con la protagonista. John es el que le muestra el camino a la libertad. Además, la sigue tratando con respeto y delicadeza aun cuando se entera de la relación de Tita con el cuñado: «Si tu respuesta es afirmativa, celebraremos la boda dentro de unos días. Si no, yo seré el primero en felicitar a Pedro y pedirle que te dé el lugar que te mereces» (p. 192). La imagen de Pedro, por el contrario, sí se convierte en negativa en determinados momentos, por ejemplo cuando se le define como «un monstruo de egoísmo y celos» (p. 182). También a su regreso al rancho, tras la muerte de Mamá Elena, se ofrece una caracterización no positiva del mismo a través de los pensamientos de Tita, quien recrimina la cobardía del hombre: «Había mostrado debilidad al irse lejos de ella y eso no se lo perdonaba» (p. 123). Pero, como se ha sugerido, son las féminas las que centran toda la atención de la historia, pues hasta el negativo modelo patriarcal machista es representado en la obra por una mujer, Mamá Elena, que cree que no necesita a ningún hombre para vivir ni para gobernar su rancho. Así, cuando el capitán villista se enfrenta a ella la define como una mujer de cuidado y de mirada difícil de sostener: «Tenía algo que atemorizaba. El efecto que provocaba en quienes la recibían era de un temor indescriptible: se sentían enjuiciados y sentenciados por faltas cometidas. Caía uno preso de un miedo pueril a la autoridad materna» (p. 82). Se observa la dureza de su carácter en otros muchos pasajes de la novela:

> ¡Esta imagen la horrorizó! Comprendió que no se podía ser débil en esto de la matada: o se hacía con firmeza o sólo se causaba un gran dolor. En ese momento pensó en lo bueno que sería tener la fuerza de Mamá Elena. Ella mataba así, de tajo, sin piedad. Bueno, aunque pensándolo bien, no. Con ella había hecho una excepción, la había empezado a matar desde niña, poco a poquito, y aún no le daba el golpe final. (1994: 47)

Hacía varios cortes en la cáscara de una perfección matemática tal, que cuando terminaba tomaba entre sus manos la sandía y le daba un solo golpe sobre una piedra, pero en el lugar exacto y mágicamente la cáscara de la sandía se abría como pétalos en flor, quedando sobre la mesa el corazón intacto. Indudablemente, tratándose de partir, desmantelar, desmembrar, desolar, destetar, desjarretar, desbaratar o desmadrar algo, Mamá Elena era una maestra. Desde que Mamá Elena murió nunca nadie ha podido volver a realizar esa proeza (con la sandía). (1994: 88).

> …no era fácil pelar mil nueces sin agotarse. La única persona que conoció que podía hacerlo sin mostrar signos de cansancio en ningún momento fue Mamá Elena.
>
> Ella no sólo podía partir costales y costales de nueces en pocos días, sino que gozaba enormemente practicando esta labor.
>
> Prensar, destrozar y despellejar eran algunas de sus actividades favoritas. Las horas se le iban sin darse cuenta cuando se sentaba en el patio con un costal de nueces entre las piernas y no se levantaba hasta que terminaba con él. (1994: 197-198)

La figura de la madre sigue estando latente en la casa incluso después de su muerte. De tal modo se percibe en el pasaje en que Pedro, celoso por la pedida de la mano de Tita, decide por fin hacerle «perder su virginidad y conocer el verdadero amor» (p. 139). Cuando Rosaura y Chencha ven el resplandor extraño que sale del cuarto oscuro en el que están los amantes creen que es el espíritu de la difunta madre. La joven desea que cese de presentarse en todos los rincones de la casa y que deje de atormentarla de una vez, pues incluso se ha atrevido a maldecirla a ella por acercarse a Pedro, y a maldecir al niño que Tita cree llevar en las entrañas. Al enfrentarse a la madre y desaparecer ésta, causando daño a Pedro, la protagonista descubre que no está embarazada porque la eliminación de toda la tensión reprimida provoca que menstrúe. En esos momentos se percibe perfectamente el enfrentamiento que debe realizar frente a las reglas impuestas por la sociedad y por su propia madre a la que dice odiar: «…no podía evitar la tentación de transgredir las fórmulas tan rígidas que su madre quería imponerle dentro de la cocina… y de la vida» (p. 171).

Tras la caracterización de los personajes el foco de interés ha de centrarse en cómo, en ese entorno represivo, Tita sólo puede alcanzar la liberación mediante aquello que es capaz de hacer con sus propias manos: cocinar, tejer y escribir.

Tales labores la llevan desde lo doméstico a la liberación y a la autoafirmación como mujer.[26]

Atendiendo inicialmente a la primera de las actividades citadas, la de cocinar, se observa en la narración cómo la comida que Tita prepara se convierte en una extensión de su subjetividad. Expresa todas sus vivencias a través de comparaciones con la comida. Por ejemplo, cuando conoce a Pedro entiende su exaltación amorosa asimilándola con «lo que debe sentir la masa de un buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo» (p. 21). La muchacha controla el mundo cerrado de la cocina y logra que éste la conecte con la realidad: «De igual forma confundía el gozo de vivir con el de comer. No era fácil para una persona que conoció la vida a través de la cocina entender el mundo exterior» (p. 13). Ni siquiera la madre consigue neutralizar el poder que a Tita le proporciona la cocina, pues «ahí escapaban de su riguroso control los sabores, los olores, las texturas y lo que éstas pudieran provocar» (p. 45). Tita se entrega a la elaboración de sus recetas, con cada una de las cuales se descubre el sentimiento particular que la protagonista vierte en la comida en función de su estado de ánimo. Puesto que ella se identifica con los ingredientes empleados, provoca una mágica influencia en el espíritu de los comensales, que sufren una empatía con el sentir de la cocinera. De este modo, «en su doble marginalidad como mujer y como hija menor de una madre inflexible y autoritaria, encuentra en la comida su único escape emocional. A través de la comida ella logra entregarse y escaparse de una vida llena de opresión y frustración» (Regina Etchegoyen 1996: 124). Un fenómeno éste que hay que entender en la línea del realismo mágico que tiñe de sobrenatural los efectos producidos por la comida en cuatro ocasiones destacadas.

En la primera, Tita derrama sin poder evitarlo sus lágrimas sobre la masa del pastel chabela que cocina para la boda de su hermana. Todos los comensales de la celebración van a sufrir una inmensa nostalgia bañada de melancolía y de frustración a partes iguales, que les hace añorar al amor de su vida. Así logra la protagonista transmitir al mundo sus pasiones reprimidas, su tristeza y la injusticia derivada de las reglas dictatoriales de su progenitora. Todo ello le proporciona dos resultados diferentes, uno negativo y otro positivo. Por una

[26] Esa liberación ya se anuncia desde el inicio de la novela, cuando se plantea la capacidad de Tita para realizar acciones propias de los hombres, por ejemplo cuando a sus nueve años cruza en menor tiempo que el resto de niños el río a nado, o cuando ella sola, con catorce años, detiene a unos caballos desbocados.

parte, una brutal paliza de la madre y, por otra, el hecho de que Pedro, ante los vómitos de Rosaura, pueda sugerir dejar para más adelante la culminación de la noche de bodas.

Seguidamente, cuando Pedro le regala rosas a Tita con la excusa de que es una gran cocinera, Mamá Elena le ordena deshacerse de ellas, pero la joven decide utilizarlas para cocinar. La fusión de la sangre de Tita en contacto con los pétalos de rosas resulta explosiva. Mientras Rosaura casi no come, Pedro comienza a experimentar una inmensa lujuria, a la vez que Gertrudis siente un enorme deseo sexual que la conducirá a su liberación al provocar que escape de la represiva casa materna con un revolucionario, alejándose de las palizas y de las reprimendas de Mamá Elena. Tita les transmite su pasión a través de la comida, de modo que una actividad tradicionalmente femenina es capaz de provocar la liberación de la mujer mexicana en su tradicional sociedad. El pasaje se desarrolla en el contexto del realismo mágico, pues el villista Juan, que se lleva a lomos de su caballo a Gertrudis, llega hasta ella abandonando la batalla, al sentirse atraído por el olor que emana la joven, descrita a través de imágenes de mujer tópicas en la literatura: «Desnuda como estaba, con el pelo suelto cayéndole hasta la cintura e irradiando una luminosa energía, representaba lo que sería una síntesis entre una mujer angelical y una infernal» (p. 53). Es esencial, pues, el nuevo código de comunicación que los amantes establecen a través de la comida después de los citados episodios:

> …estaba ausente, su cuerpo estaba sobre la silla, sentado, y muy correctamente, por cierto, pero no había ningún signo de vida en sus ojos. Tal parecía que en un extraño fenómeno de alquimia su ser se había disuelto en la salsa de las rosas, en el cuerpo de las codornices, en el vino y en cada uno de los olores de la comida. De esta manera penetraba en el cuerpo de Pedro, voluptuosa, aromática, calurosa, completamente sensual.
>
> Parecía que habían descubierto un código nuevo de comunicación en el que Tita era la emisora, Pedro el receptor y Gertrudis la afortunada en quien se sintetizaba esta singular relación sexual a través de la comida. (1994: 50)

A partir de ese momento, Pedro escucha los sonidos y los olores procedentes de la cocina mientras Tita elabora sus platos, despertándose en él un gran instinto sexual. El placer culinario parece equipararse con el encuentro físico o el éxtasis amoroso. Es éste un fenómeno que se produce hasta que Mamá Elena le prohíbe a Pedro manifestar su opinión acerca de las recetas preparadas por su hija menor.

Posteriormente nace Roberto, el sobrino por el que Tita siente un desmesurado instinto maternal y al que la joven ayuda a nacer siguiendo los consejos de Nacha, que le habla ya muerta. Rosaura no tiene leche pero, de forma sobrenatural, Tita sí, por lo que amamanta al niño dándole la vida y uniéndose más todavía a Pedro. De esta manera, vuelve a adquirir rasgos míticos en el ámbito de la cocina: «Tita era en ese momento la misma Ceres personificada, la diosa de la alimentación en pleno» (p. 71). Este hecho ha sido uno de los argumentos utilizados por ciertos críticos para establecer que hay una visión patriarcal en *Como agua para chocolate*, pues afirman que «su capacidad de dar de mamar a su sobrino sin haber dado a luz parece ensalzar un concepto heroico de la maternidad, en perfecta consonancia con la tradición» (Shaw 1999: 322). Aunque hay que tener en cuenta, contradiciendo esa teoría, que en ningún momento desde determinados postulados feministas se cree que la maternidad sea algo denigratorio en la vida de la mujer, simplemente se plantea su derecho a decidir sobre ese aspecto tan importante de su existencia. Para el bautizo del sobrino prepara la protagonista un mole con mucho amor, mirando a Pedro con complicidad, lo que provoca una desmesurada euforia en todos los que lo comen, a pesar de que el pueblo padecía por aquel entonces los efectos de la revolución. Pero nuevamente Mamá Elena arruina la fiesta, la única de la que Tita había podido disfrutar durante su vida, pues decide que Pedro y Rosaura se vayan con el niño a vivir a San Antonio, Texas.

Finalmente, a sus treinta y nueve años, en los que Tita está esplendorosa, «aún seguía fresca y rozagante como un pepino recién cortado» (p. 203), baila con Pedro en la boda de la sobrina. Pedro le pregunta de nuevo, después de veintidós años, si quiere ser su esposa. Los chiles en nogada que Tita ha preparado para el enlace provocan un destacado deseo sexual en todos los comensales que dejan solos a los protagonistas. Por primera vez se pueden amar libremente en el cuarto oscuro, adornado mágicamente por Nacha. Tita siente la libertad y lo expresa a través de una comparación con la comida: «Qué lejano estaba el día en que Tita se había sentido como un chile en nogada que se deja por decencia, para no demostrar la gula» (p. 207). Ya no les importa lo que pueda pensar la gente, habían respetado durante veinte años el pacto con Rosaura, pero ahora son libres.

En las cuatro ocasiones reseñadas la comida se convierte, de tal modo, en la transmisora de las sensaciones y de las frustraciones reprimidas o inhibidas por la sociedad y la familia. A través de la comida Tita alcanza la realización que se

le está negando en su entorno, expresando, a su vez, su sexualidad, su amor y sus sentimientos.[27]

La autorrealización se logra también en el espacio de la cocina mediante el enfrentamiento de Tita con su madre, que tiene lugar cuando muere Roberto, el pequeño sobrino, y Mamá Elena le prohíbe llorar. Después de tantos años de sumisión y de represión, por fin se rebela contra la autoridad materna. Tanto la huida de Gertrudis como el fallecimiento del sobrino favorecen, pues, el camino de Tita hacia la libertad. Mamá Elena la echa de la casa y a partir de entonces su vida se encamina hacia el encuentro de su propio destino. Más adelante, cuando Tita regresa al rancho para cuidar a su madre, que se encuentra paralizada de cintura para abajo tras ser asaltada por unos bandoleros, la relación materno-filial se desarrolla en un nivel diferente. Es capaz ya de sostener firmemente la mirada de la madre, incluso logra que sea ésta quien retire la suya: «Sin palabras se hicieron mutuos reproches y con esto se rompió entre ellas el hasta entonces fuerte lazo de sangre y obediencia que las unía y que ya nunca se restablecería» (p. 115). Pero Tita se da cuenta entonces que sólo se liberará de Mamá Elena con la muerte de ésta, pues los remordimientos no le permiten abandonarla. Eso la lleva a sufrir la frustración de vivir con una mujer desagradecida que, con su gélida presencia, vuelve a apagar el pequeño fuego interior que John había logrado encender.

La cocina va a ser incluso la gran aliada en su liberación cuando, ya fuera del ámbito de la casa materna, es la comida la que logra curar a Tita de su enfermedad, pues el olor a cebollas produce en ella un efecto catártico y purificador. Es fundamental también la figura de una mujer indígena de ochenta años, Luz del Amanecer, muy parecida a Nacha, con la que se comunica sin hablarse y que le trae a la memoria con su cocina un olor agradable y familiar. Por tal razón, no debe extrañar que, de los doce capítulos que forman la novela, once de ellos se inicien con una receta. El sexto, capítulo que constituye la excepción, coincide con el momento vital en que la muchacha, tras la crisis provocada por la muerte del sobrino, no tiene ganas de vivir y, por lo tanto, tampoco de cocinar. En ese capítulo central lo que se ofrece al inicio del mismo es una teoría filosófica,

---

[27] Según confirma Regina Etchegoyen (1996: 124): «Con la confección culinaria, Tita se da al hombre que ama y puede expresar sus emociones sin ninguna inhibición. El mundo femenino que nos muestra la narrativa de Esquivel presenta la exploración interna de la protagonista y descubrimos un interior puro y, a la vez, sensual y erótico. Es una narrativa donde las descripciones sensuales de una chica joven en su despertar sexual, quedan marcadas por las descripciones paralelas de la comida».

una receta para hacer fósforos, que anuncia el trágico final y se erige como una proyección metafórica de la vida de Tita.

Sin renunciar al poder mágico que le proporciona la cocina, la protagonista se rebela finalmente contra todos los convencionalismos de la mujer destinada a recluirse en el hogar y sometida a los quehaceres domésticos. En una línea semejante, la actividad de tejer se convierte en un símbolo a lo largo de toda la narración. Al final del primer capítulo, cuando comprende que debe renunciar al futuro esposo de su hermana, siente un frío tremendo que la lleva a tejer sin descanso una colcha para desahogar su frustración. Más adelante, cuando se preocupa por el sobrino temiendo que nadie consiga que pueda comer, expone cómo ese tormento que sufre de día y de noche se manifiesta en el logro de haber quintuplicado el tamaño de su colcha. Y en el instante en el que el doctor Brown se la lleva de la casa materna, la colcha tiene un tamaño inmenso que simboliza la represión sufrida: «Era tan grande y pesada que no cupo dentro del carruaje. Tita se aferró a ella con tal fuerza que no hubo más remedio que llevarla arrastrando como una enorme y caleidoscópica cola de novia que alcanzaba a cubrir un kilómetro completo» (p. 91). Durante el tiempo que está fuera de la casa natal continúa, a pesar de todo, tejiendo su pesada colcha de lana todas las noches, pues no parece que su frío crónico le permita calentarse. Se advierte, entonces, la importancia de la imagen de las manos como símbolo del difícil camino de la liberación, pues después de tantos años moviéndolas en función de las órdenes cotidianas, ahora la protagonista debe acostumbrarse a que tengan vida propia:

> A veces Tita ni siquiera probaba la comida, era una comida insípida que le desagradaba. En lugar de comer, prefería ponerse horas enteras viéndose las manos. Como un bebé, las analizaba y las reconocía como propias. Las podía mover a su antojo, pero aún no sabía que hacer con ellas, aparte de tejer. Nunca había tenido tiempo para detenerse a pensar en estas cosas. Al lado de su madre, lo que sus manos tenían que hacer estaba fríamente determinado, no había dudas. Tenía que levantarse, vestirse, prender el fuego en la estufa, preparar el desayuno, alimentar a los animales, lavar los trastes, hacer las camas, preparar la comida, lavar los trastes, planchar la ropa, preparar la cena, lavar los trastes, día tras día, año tras año. Sin detenerse un momento, sin pensar si esos era lo que le correspondía. Al verlas ahora libres de las órdenes de su madre no sabía qué pedirles que hicieran, nunca lo había decidido por sí misma. Podían hacer cualquier cosa o convertirse en cualquier cosa. (1994: 96-97)

Es curioso cómo previamente en el final del capítulo tercero, se pone de manifiesto la relación entre las tres actividades reseñadas —cocinar, tejer y escribir—, cuando se dice: «Se cubrió entonces con su colcha, que ya para entonces se doblaba en tres, revisó la receta que había escrito para ver si no se le olvidaba apuntar algo y añadió: "Hoy que comimos este platillo, huyó de la casa Gertrudis"» (pp. 57-58). Posteriormente, se equipara de nuevo el acto de cocinar con el acto de escribir, ambos realizados de manera paralela al de tejer:

> Tita se esmeraba con angustia en cocinar cada día mejor. Desesperada, por las noches, obviamente después de tejer un buen tramo de su colcha, inventaba una nueva receta con la intención de recuperar la relación que entre ella y Pedro había surgido a través de la comida. De esta época de sufrimiento nacieron sus mejores recetas.
>
> Y así como un poeta juega con las palabras, así ella jugaba a su antojo con los ingredientes y con las cantidades, obteniendo resultados fenomenales. Pero nada, todos sus esfuerzos eran en vano. No lograba arrancar de los labios de Pedro una sola palabra de aprobación. Lo que no sabía es que Mamá Elena le había «pedido» a Pedro que se abstuviera de elogiar la comida, pues Rosaura de por sí sufría de inseguridad, por estar gorda y deforme a causa de su embarazo, como para encima de todo tener que soportar los cumplidos que él le hacía a Tita so pretexto de lo delicioso que ella cocinaba. (1994: 64-65)

Hablando de reivindicación feminista, es esencial el hecho de que la joven decida acometer la labor de la escritura.[28] Respecto a *Como agua para* chocolate, ha expuesto la crítica que Laura Esquivel, «mezclando recetas de cocina y descripciones de remedios caseros con una serie de episodios melodramáticos y sentimentales, la novela cuenta la vida de Tita de la Garza, la hija menor de Mama Elena, una especie de Bernarda Alba mexicana» (Shaw 1999: 321). Pero para el lector, el relato no pertenece a Laura Esquivel, sino a la propia Tita, que escribe un diario en el que recoge no sólo su historia de amor, sino también las recetas que simbolizan la liberación alcanzada en un ambiente represivo. Lo que se presenta en la novela de Esquivel a través de la voz de Esperanza es, por lo tanto, la escritura que Tita realiza. La estructura que la protagonista otorga

[28] Esta actividad es fundamental también para la autoafirmación de las mujeres que viven en la ficción de otras narradoras hispanoamericanas. En *Eva Luna* de Isabel Allende, por ejemplo, la protagonista encuentra su verdadero modo de ser gracias al amor, al activismo y al esfuerzo creador. En conjunto, los personajes de Allende conciben el escribir como un intento de atribuir un sentido a la vida y como un acto de resistencia contra una sociedad opresiva (Shaw 1999: 280).

a su historia y a su recetario responde al control que la mujer logra adquirir sobre su propia existencia y libertad de acción. Así se entiende el desarrollo de los capítulos sexto y duodécimo, en los que se sugiere y se consuma respectivamente el trágico final a través de la teoría de los fósforos expuesta por John. Si Tita arde en el fuego de su pasión es porque así lo desea deliberadamente y porque decide controlar su destino de la misma manera que controlaba hasta el más mínimo detalle el grado de cocción de cada ingrediente culinario de sus recetas (Regina Etchegoyen 1996: 125). Así, la protagonista busca la muerte junto a su amante.

No hay que olvidar, pues, que «la relación entre cocinar y escribir es justamente la que define a Tita como persona y como mujer. Cocinando aprende los secretos de la vida y del amor para luego dejar testimonio de lo aprendido en su diario amoroso (folletín)/recetario» (Regina Etchegoyen 1996: 124). Si la cocina y la labor de tejer pertenecen al ámbito de lo tradicional femenino, Tita es capaz de utilizar sus manos para transgredir, a través de la escritura, los límites del mundo patriarcal, superando el rol femenino de «Ángel del Hogar» impuesto por una sociedad machista. Es también simbólica la escritura que realiza con los fósforos en la pared del doctor para volver a establecer comunicación consciente con el mundo tras su período de silencio. Con esa escritura da el primer paso hacia la libertad manifestando que «No quería vivir cerca de Mamá Elena nunca más» (p. 105).

Asimismo, el espacio doméstico de la cocina le proporciona la posibilidad de crear un discurso mediante el que expresar su identidad y su autoafirmación como mujer. Pero esa escritura realizada desde los márgenes se mantiene en secreto hasta el incendio y la muerte de la autora, pues pertenece a una mujer que sufre el silencio impuesto por la sociedad patriarcal dominante. Por tal motivo sólo es descubierto el diario por otra mujer, Esperanza, la sobrina de Tita. Y es la hija de Esperanza, llamada de la misma manera, la que se convierte en la voz narradora de la historia y la que destaca el triunfo de su tía-abuela dando a conocer su libro: «Cuando Esperanza, mi madre, regresó de su viaje de bodas, sólo encontró bajo los restos de lo que fue el rancho este libro de cocina que me heredó al morir y que narra en cada una de sus recetas esta historia de amor enterrada» (p. 212). La voz enunciadora de la muchacha se identifica como tal ya en las primeras páginas de la novela, al decir lo siguiente cuando se habla de cómo evitar el lagrimeo de cortar cebolla: «No sé si a ustedes les ha pasado pero a mí la verdad sí. Infinidad de veces. Mamá decía que era porque soy igual de sensible a la cebolla que Tita, mi tía abuela» (p. 11). Esperanza

conecta las generaciones pasadas con las presentes y con las futuras, a través de la recreación del pensamiento de Tita en su diario. Presenta así una voz conmovida por la historia de su tía abuela de quien dice que «seguirá viviendo mientras haya alguien que cocine sus recetas». El acto de escritura es, pues, el gran medio final de reivindicación de la posición de la mujer en esa sociedad patriarcal:

> La cocina se convierte en un estilo de vida por medio del cual Tita se define como persona. Sus manos operan en función de sus quehaceres domésticos. Sus manos son instrumentos que tejen para canalizar sus frustraciones y escriben un recetario donde narra su historia para dejar plasmada una prueba de su amor y de su talento único. Pero cocinan, ante todo, como parte esencial de su personalidad y de su vida. Escribir, tejer y cocinar son actividades esenciales de la protagonista, por medio de las cuales puede expresarse abiertamente como mujer. Mediante estas acciones se autorrealiza y se perfila. Las manos poseen una doble función simbólica y paradójica: atrapan, puesto que se ven forzadas a realizar actividades domésticas impuestas; por otro lado, liberan, pues le permiten a Tita desahogar sus más profundos sentimientos en la escritura de su recetario/folletín. (Regina Etchegoyen 1996: 122)

Bibliografía

Alemany Bay, Carmen (ed.) (2003): *Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días. Anales de literatura española, n.º 16*, Alicante: Universidad de Alicante.

Alemany Bay, Carmen (2003): «Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo xx: mucho ruido y muchas nueces», en Alemany Bay, Carmen (ed.), 2003, pp. 109-152.

Aracil Varón, Beatriz (2003): «Margo Glantz: el rastro de la escritura», en Alemany Bay, Carmen (ed.), 2003, pp. 279-288.

Barrera, Trinidad (2003): «La narrativa femenina: balance de un siglo», en Alemany Bay, Carmen (ed.), 2003, pp. 101-108.

Becerra, Eduardo (2006): «Mujer, género y escritura: nuevos paradigmas y algunas interrogantes», en Encinar, Ángeles; Löfquist, Eva; Valcárcel, Carmen (eds.): *Género y géneros II. Escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la uam, pp. 223-228.

Bruce-Novoa, Juan (1995): «*Hasta no verte, Jesús mío*: novela documental», en Kohut, Karl (ed.), 1995, pp. 230-239.

Da Costa Toscano, Ana María (coord.) (2006): *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana 1, Cultura Mexicana*, Portugal: CELA (enero-julio de 2006).

Etchegoyen, Regina (1996): «*Como agua para chocolate*: Experiencia culinaria y autorrealización femenina», en *Cuadernos Hispanoamericanos* 547 (enero de 1996), pp. 119-126.

García Aguilar, Carmen (2006): «Trastocando el mal: la manifestación femenina de la culpa y el pecado», en *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana 1, Cultura Mexicana,* Portugal: CELA (enero-julio de 2006), pp. 45-54.

Glantz, Margo (1994): *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo xx*, México: Conaculta.

— (1995): «Las hijas de la Malinche», en Kohut, Karl (ed.) (1995), pp. 121-129.

HIND, Emily (2003): *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

KOHUT, Karl (ed.) (1995): *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

MADRID MOCTEZUMA, Paola (2003): «Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente», en ALEMANY BAY, Carmen (2003), pp. 153-183.

— (2006): «Mujeres "Que no se dejaron" en algunos ejemplos de narrativa femenina de la revolución mexicana», en *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana 1, Cultura Mexicana,* Portugal: CELA (enero-julio de 2006), pp. 55-67.

MATAIX, Remedios (2003): «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX», en ALEMANY BAY, Carmen (2003), pp. 13-81.

PELLICER, Ana (2006): «Inés Arredondo: la literatura como río subterráneo», en ENCINAR, Ángeles; LÖFQUIST, Eva; VALCÁRCEL, Carmen (eds.): *Género y géneros II. Escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la UAM, pp. 41-53.

PFEIFFER, Erna (1995): «El placer de la escritura. Indagando sobre el proceso de creación en algunas escritoras mexicanas contemporáneas», en KOHUT, Karl (ed.) (1995), pp. 130-140.

SALKJELSVIK, Kari S. (1999): «El desvío como norma: la retórica de la receta en *Como agua para chocolate*», en *Revista Iberoamericana* 186 (enero-marzo de 1999), pp. 171-182.

SHAW, Donald L. (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid: Cátedra.

TORRES, Vicente Francisco (1991): *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas,* México: Leega, S. A.

Incursiones en el reino de lo insólito
Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravillloso en la narrativa mexicana contemporánea

F. Javier Ordiz Vázquez
Universidad de León

1. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso

El interés hacia la ficción fantástica ha crecido notablemente en los últimos años. Considerada por mucho tiempo como una tendencia alejada del canon *culto*, la literatura fantástica comenzó a ganar cuotas de atención como objeto de estudio a partir del ya clásico ensayo de Todorov (1970), que sentó las bases por las que han transitado la mayoría de los acercamientos realizados sobre el tema. A pesar del apreciable caudal teórico con que contamos ya en la actualidad, se está sin embargo lejos de proponer una poética del género que concite el pleno acuerdo de la crítica.[1] Junto a definiciones más o menos restrictivas que pretenden acotar el corpus de lo fantástico, nos encontramos otras que no establecen apenas diferencias entre fantasía, mito o pensamiento religioso, o que identifican el relato contemporáneo de tipo fantástico con la leyenda tradicional en la medida en que ambos participan de un sistema discursivo que se sitúa en oposición a la codificación realista.

Teóricos pioneros en los estudios del género como el ya mencionado Todorov o Caillois (1965) coincidieron en su día a la hora de definir lo fantástico como la irrupción de lo sobrenatural en el mundo de la realidad cotidiana, un criterio que seguiré en el presente estudio y en el que con mayores o menores matices se han basado analistas recientes como Ana María Morales (2006), Daniel F. Ferreras (2003), David Roas (2001) o Rafael Olea Franco (2004). Para este último en concreto, la dinámica del relato fantástico que podríamos denominar *clásico*,[2] por cuanto establece las bases canónicas del género en época moderna,

---

1 Así lo reconoce en un reciente estudio Rafael Olea Franco cuando afirma que «hasta ahora ninguna teoría ha elaborado un concepto que defina con certeza qué es la literatura fantástica» (2004: 25).

2 Tomo la definición de Herrero Cecilia (2000: 69). Ferreras, por su parte, prefiere hablar de «fantástico moderno» (2003: 12).

se genera a partir de «una verosimilitud realista» que en algún momento deja paso a la aparición de «un hecho insólito, en apariencia sobrenatural, que rompe con la confiada cosmovisión inicial de los personajes» (71). El desarrollo de la historia se caracteriza, a juicio de este crítico, por la presencia de «recursos indiciales» (72) similares a los de la literatura policial, que convierten el «suspense» en ingrediente característico de una trama que va avanzando de forma paulatina hacia un *clímax* o momento culminante en que se desvela el enigma que el relato plantea. Por otra parte, la ambientación de los hechos en un mundo inicialmente reconocible en el que habitan hombres y mujeres sin especial relevancia, determina que la duda y la inquietud que invaden al protagonista a la hora de enfrentarse a los acontecimientos inexplicables se hagan extensibles también al lector, cuya desazón se incrementa con la frecuente aparición de motivos o personajes procedentes del imaginario tradicional, como pueden ser el fantasma, la bruja o el vampiro, que permanecen alojados en el subconsciente como símbolos de una amenaza que pone en peligro nuestra seguridad y en ocasiones hasta nuestra propia existencia. La efectividad del llamado «cuento de horror», una de las muchas modalidades del relato fantástico clásico al que aludiré más adelante, reside precisamente en su recurrencia a este tipo de registros.

Bajo esta perspectiva, el criterio principal de referencia para establecer la validez como tal de un texto fantástico se basa por tanto en la idea de la *recepción* tanto intra como extratextual, de forma que un relato participa o no de esta condición en la medida en que el personaje o el lector consideren que la historia narrada supone un reto a la *estabilidad* de su vida cotidiana o a la estructura de su pensamiento lógico. Dicho de otra manera, lo que podríamos llamar «efecto fantástico» depende sobre todo del choque, el contraste o la tensión entre una realidad constatable, objetiva e incluso *científica*, y el universo de *lo insólito*, de lo *no posible*, una oposición que, como ha subrayado la crítica, no se plantea en el arte y la literatura hasta el triunfo del pensamiento racionalista decimonónico.

A partir del momento, en que lo inexplicable invade la realidad cotidiana, la historia puede evolucionar, según Todorov, hacia la justificación racional del fenómeno («lo extraño»), la constatación explícita de la existencia de lo sobrenatural («lo maravilloso») o dejar en el lector la resolución del conflicto ante la ausencia de soluciones evidentes en el texto. En este efecto de duda y vacilación se encontraría a juicio de este teórico la esencia de lo fantástico, un criterio que

la crítica actual ha rechazado de forma mayoritaria al considerarlo demasiado restrictivo.

Hacia la segunda mitad del siglo xx nace la tendencia que Jaime Alazraki ha denominado «neofantástico». Kafka, Borges o Cortázar se señalan entre otros como principales referentes de esta línea que surge, en opinión de este crítico, de la convicción postmoderna en la imposibilidad de captar y comprender la realidad, y que se caracteriza porque el acontecimiento sobrenatural se introduce en el texto sin que exista explicación alguna y sin que su presencia cause extrañeza en los personajes, si bien los espacios siguen siendo cercanos y reconocibles para el lector. El efecto de contraste del fantástico «clásico» se mantiene, pero en este caso ya no se hace explícito a nivel intratextual y se restringe al ámbito exclusivo de la percepción lectora.

Frente a las dos modalidades señaladas de lo fantástico, «lo maravilloso», según Ana M.ª Morales, supone la creación de «un universo alternativo donde las causas y las leyes naturales no son iguales a las que conocemos» (2003: 15). David Roas coincide básicamente con esta definición al considerar a esta categoría como la expresión de un mundo en que «lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente del lugar en el que vive el lector» (2001: 10). Estos relatos, en consecuencia, nos introducen de principio a fin en una realidad totalmente extraña y en un ambiente regido por unas normas no reconocibles en el entorno cotidiano. Lo maravilloso coincide con lo neofantástico en la asunción sin extrañeza de «lo imposible» en el interior de la ficción, pero se diferencia de éste en que el lector debe aceptar el pacto ficcional que el escritor le ofrece y dejarse llevar a un mundo totalmente imaginario donde no debe pretender encontrar referencia alguna a una realidad reconocible.

La expresión literaria de *lo insólito* en sus tres manifestaciones descritas, implica siempre una censura al racionalismo y una visión crítica e incluso subversiva del mundo contemporáneo. Lejos de ser por tanto un tipo de literatura de mero entretenimiento o evasión, nos encontramos ante una tendencia que propone una nueva forma de enfocar la realidad, y que pretende que el lector ponga en duda las bases en que se asienta su estabilidad cotidiana y se plantee preguntas similares a las que formula Alberto Chimal:

> ¿Qué pasaría si el mundo fuera de otro modo? […], ¿qué pasaría si de pronto percibiéramos nuestra estatura humana, nuestra pequeñez, lo nimio de nuestras aspiraciones y nuestras diferencias? (2006: 9-10)

En las líneas que siguen intentaré trazar un panorama inicial de estas «ficciones de lo insólito» en la producción literaria mexicana de los últimos decenios.

2. Orígenes de lo fantástico en México

La crítica está de acuerdo en considerar el relato *Lanchitas* (1878) de José María Roa Bárcena como la primera muestra de literatura fantástica clásica en el país.[3] La tendencia se consolida en la etapa modernista con autores como Manuel Gutiérrez Nájera o Amado Nervo y alcanza su primera madurez en 1920 con la publicación de *La cena*, de Alfonso Reyes, uno de los textos más representativos de la producción fantástica mexicana. En el llamado *mundonovismo* el género se enriquece con la aparición de un tema que tendrá amplio desarrollo en el futuro: la irrupción en el presente del pasado prehispánico entendido como una fuerza violenta y vengativa, un conflicto que según Fortino Corral (2000) aparecía ya esbozado en *Fiebre amarilla* (1868) de Justo Sierra pero que no se desarrollará con claridad hasta *El papagayo de Huichilobos* (1922) de Manuel Romero de Terreros. Llegados a las cercanías del medio siglo varios escritores de cierto renombre, como Juan José Arreola, Guadalupe Dueñas, o Elena Garro, continuarán la tendencia y servirán de puente hacia las nuevas generaciones.

3. Tendencias actuales de lo fantástico (1968-2008)

Son muy numerosos los narradores que de forma ocasional o con cierta continuidad han cultivado el género fantástico en México en los últimos cuarenta años. El presente trabajo ha de tomarse por tanto como un acercamiento inicial al tema, que se deberá completar y matizar necesariamente en el futuro, en el que destacaré algunos de los autores y obras más representativos en mi opinión del período mencionado a partir de la tipología de lo fantástico señalada con anterioridad.

[3] Ana María Morales propone, sin embargo, un relato anterior de Guillermo Prieto titulado *Un estudiante* como punto de arranque de la tendencia en México (2006: 330).

3.1 *El fantástico «clásico»*: *Pacheco, Fuentes y Solares. El «relato de horror»*

El libro de relatos de José Emilio Pacheco *El principio del placer* (1972) supone la primera aportación de calidad a esta tendencia desde esa fecha clave de 1968 que se propone como inicio de los estudios de este volumen. La obra se compone de un total de seis historias que, en opinión de Rafael Olea, tienen como denominador común «proporcionar una imagen literaria de la sociedad contemporánea» (2004: 165), aspecto que, a juicio de este investigador, caracteriza la literatura fantástica en México frente a las direcciones que adopta en otras regiones como el Río de la Plata. Uno de los cuentos más conocidos del libro es «La fiesta brava», construido a partir de la conocida estructura de la «doble narración» o «relato dentro del relato», que suele plantear como fondo el conflicto de las relaciones entre la realidad y la ficción. El tema lo inauguró literariamente el *Quijote* en esa escena admirable en que el hidalgo manchego tiene en sus manos el libro de sus propias aventuras, que es a su vez el que obra en poder del lector. En este juego de espejos, si la ficción puede convertirse en realidad, quizás podamos entonces concluir que nuestra realidad no es más que una ficción. Éste es el conflicto que plantea la conclusión de este relato, donde el escritor Andrés Quintana entra a formar parte del argumento de la historia que él mismo ha escrito. Pero a un tema como éste, por otra parte tan común en el género que nos ocupa, le acompañan en este caso datos muy precisos que hacen alusión a la realidad contemporánea del país. El tema del pasado indígena, aunque no forma parte de la temática central de la historia, se sugiere también en el relato de Quintana con la muerte del capitán Séller víctima de un sacrificio ritual al modo antiguo.

Otros cuentos del volumen, como «Langerhaus» o «Cuando salí de La Habana», tratan aspectos del acervo tradicional de lo fantástico como son el tema del doble o el viaje en el tiempo, pero sin duda es «Tenga para que se entretenga» el texto que más claramente se ciñe a los parámetros clásicos de esta tendencia. En un planteamiento en el que se entremezclan los tópicos de la literatura policial con un tono propio de leyenda urbana, la historia refiere la investigación que lleva a cabo un detective privado sobre la misteriosa desaparición de un niño en el Bosque de Chapultepec. El único testigo del suceso es la madre del muchacho, que sostiene que su hijo ha sido raptado por un hombre vestido con un traje antiguo de militar surgido de una cueva excavada en la tierra, y que le ha dejado en prenda tres objetos: una flor negra, un alfiler de oro y un periódico. En el transcurso de las pesquisas que lleva a cabo la

policía, el narrador desliza numerosas alusiones a la situación política, caracterizada por el clientelismo, la corrupción y la violencia. La presencia del pasado se manifiesta en la figura del militar procedente de la época de Maximiliano,[4] que surge literalmente de las entrañas de la tierra para llevarse al muchacho. El cuento tiene un desarrollo y un sentido final coincidentes en gran medida con el conocido «Chac Mool» de Carlos Fuentes, aparecido en 1954 en el volumen *Los días enmascarados*. En un mundo perfectamente reconocible surge repentinamente un hecho insólito que en principio genera dudas en los personajes, hasta que finalmente se abre paso la evidencia de una realidad que se encuentra más allá de la lógica racional. En ambos casos el referente contextual en el que se desarrollan los sucesos aparece claramente delimitado, y la historia avanza como un intento por desentrañar el enigma: la desaparición del niño en el caso de Pacheco y la extraña muerte de Filiberto en «Chac Mool». Destaca sobre todo la cercanía de motivos en las imágenes de esa antigua deidad indígena que «emerge» desde el sótano de la casa de Filiberto para acabar dominando a su anfitrión, y la del militar, llegado también del subsuelo, que se lleva consigo al chico. Los dos cuentos coinciden en presentar la problemática de un pasado marcado por la violencia que tiene su continuidad en el mundo contemporáneo. Olea señala en este sentido que la fecha del diario que el militar entrega a la mujer, 2 de octubre de 1866, «remite, dentro del reciente contexto histórico del autor y de sus lectores inmediatos, a los sangrientos sucesos del 2 de octubre de 1968» (2004: 215).[5]

---

[4] En una edición posterior del cuento, Pacheco quiso dejar claro que no se trataba del propio emperador con el añadido del siguiente diálogo que no aparecía en el original:
«—Bien, con que decía frases poco usuales, hablaba con acento alemán, llevaba uniforme azul pálido, olía mal y era fofo, viscoso. ¿Gordo, de baja estatura?
—No señor, todo lo contrario: muy alto, muy delgado…Ah, además tenía una barba
[…]
—¿Una barba como la de Maximiliano de Habsburgo, partida en dos sobre el mentón?
—No, no. Recuerdo muy bien la barba de Maximiliano. En casa de mi madre hay un cuadro del emperador y la emperatriz Carlota…No señor, él no se parecía a Maximiliano. Lo suyo eran más bien mostachos o patillas…como grises o blancos…no sé» (*La jornada semanal*, 10 de julio de 1977, <http://sololiteratura.com/pactengaparaque.htm>).

[5] El tema de la aparición de un personaje procedente del pasado histórico de México en época contemporánea lo desarrolla de nuevo Carmen Boullosa en su novela *Llanto* (1992), que comienza con la aparición de Moctezuma en un parque de la capital. Después de unos momentos de duda lo extraordinario se confirma y la presencia del desconcertado tlatoani de los aztecas se asocia a la idea del «fin del ciclo» iniciado tras la llegada de los conquistadores y que se halla próximo a finalizar debido a factores como la violencia o el maltrato a la naturaleza. La novela guarda en este sentido una estrecha relación con otros relatos que se escriben en México en este

Uno de los escritores más destacados en la creación de mundos alternativos en la narrativa mexicana de las últimas décadas es Ignacio Solares, autor de obras como *Puerta del cielo* (1976) o *El árbol del deseo* (1980) donde se reflejan sus inquietudes religiosas y en las que el novelista contempla la doctrina y la iconografía del catolicismo a través del prisma desmitificador e iconoclasta característico del cine de Luis Buñuel. Entre los numerosos relatos de Solares, su novela *Anónimo* (1979) es una de las que ejemplifica con mayor claridad esa relación entre especulación filosófica y fantasía que caracteriza toda su obra. La crítica ha señalado la similitud de su planteamiento inicial con el de *La metamorfosis* de Kafka, un novelista con el que se ha comparado al mexicano en reiteradas ocasiones: un hombre despierta un buen día en un lugar desconocido para él con una imagen y un cuerpo que no le pertenecen. A partir de aquí se van a contar de forma alternada las historias de este personaje, Raúl Estrada, y la del «propietario» del cuerpo que ocupa: Rubén Rentería. El fundamento filosófico del conflicto remite a la teoría de la «transmigración de las almas» o metempsícosis, que sostiene que el alma se va perfeccionando por medio de reencarnaciones sucesivas. La diferencia con respecto a las teorías tradicionales es que Solares imagina que esta transmigración se produce no en un ser recién nacido y sin memoria de su vida anterior, sino en una persona adulta cuya alma se traslada a un cuerpo diferente pero manteniendo el recuerdo de su existencia. El original planteamiento le sirve a Solares para desarrollar temas relativos a la identidad individual y a las relaciones del ser humano con el mundo que le rodea. El efecto fantástico, por su parte, se halla presente en el contraste entre los sucesos de la novela y la actitud de Raúl Estrada, que oscila entre el desconcierto, la incredulidad y la necesidad de encontrar explicaciones racionales al suceso extraordinario para finalmente acabar aceptando su condición.

En las últimas décadas, Solares ha alternado la publicación de obras de corte realista e incluso de carácter histórico, como *Madero, el otro* (1989) o *Nen, la inútil* (1996), con las de tipo fantástico, como *La fórmula de la inmortalidad* (1982) o *Casa de encantamiento* (1987), que desarrollan el tópico de la vida después de la muerte a través de la figura del fantasma y el tema de la reencarnación. Esta línea continúa en su obra más reciente hasta la fecha, *La instrucción y otros cuentos* (2007), donde aparecen relatos del tipo fantástico «clásico»como «La despedida milagrosa», donde el fantasma de un hombre acude a darle el

fin de siglo y que tienen un cariz apocalíptico o distópico, alguno de los cuales mencionaré más adelante.

último adiós a su amada, o «El mensajero», una historia en cuyo final se mantiene la duda acerca de si la presencia en sueños del fantasma de un amigo muerto es o no una alucinación del protagonista.

En uno de los análisis más lúcidos sobre la teoría de lo fantástico, Rosalía Campra señala como grandes ejes temáticos del género «la identidad del sujeto, el tiempo, el espacio» y añade (2001: 165):

> Las fronteras se definen en este caso entre yo/otro; ahora/pasado y/o futuro; acá/allá. Lo fantástico implica la superación y la mezcla de estos órdenes: el yo se desdobla y en consecuencia se anula la identidad personal; el tiempo ve borrada su unidireccionalidad, por lo que presente, pasado y futuro se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia.

La mayor parte de los relatos que Carlos Fuentes ha incluido en el apartado *El mal del tiempo* dentro del esquema que él mismo ha hecho de su producción narrativa[6] ejemplifican con claridad estos conflictos. Fuentes es uno de los escritores que ha cultivado el género de forma más sostenida en las letras mexicanas, y de hecho su novela corta *Aura* (1962) es considerada por la crítica como una de las obras fundamentales de esta tendencia en el país. Ya desde sus relatos de juventud, como *Los días enmascarados* (1958), la mencionada *Aura*, o *Cumpleaños* (1969), encontramos el tema de la reencarnación, que supone la abolición de la identidad individual, entremezclado con la indefinición de tiempos y espacios. En *Una familia lejana* (1980) la problemática del «doble» adquiere especial protagonismo en el juego de identificaciones entre los diferentes «Heredias» de la novela y culmina con el acto simbólico de la fusión de los dos fetos en la piscina del RAC de París. En fechas más recientes, Fuentes ha regresado a planteamientos similares en *Instinto de Inez* (2001), donde la protagonista se funde en un abrazo con su «otro yo», la «prehistórica» A-Nel, para convertirse ambas en un solo ser que anula las distancias temporales. El penúltimo volumen de relatos de Fuentes hasta la fecha, *Inquieta compañía* (2004), revela por su parte un seguimiento de los parámetros clásicos de lo fantástico similar al que el autor había llevado a cabo tiempo atrás en *Aura*, en especial en los cuentos «La buena compañía», «La bella durmiente» y «Vlad», que desarrollan la historia de un personaje que vive en un espacio-tiempo reco-

[6] Este apartado lo integran las novelas *Una familia lejana* (1980) e *Instinto de Inez* (2001), las novelas cortas *Aura* (1962) y *Cumpleaños* (1969) y los volúmenes de cuentos *Constancia* (1990) e *Inquieta compañía* (2004).

nocible (casi siempre el México contemporáneo) enfrentado a una realidad que desafía su pensamiento racional. Es habitual que esta experiencia suceda en un espacio cerrado, normalmente un caserón antiguo de raigambre gótica donde el visitante percibe nada más ingresar los indicios de la existencia de algo extraño, que en todo momento va a intentar explicar por medio de la lógica. Finalmente, después de algún suceso «definitivo», se acaba imponiendo la evidencia de una realidad desconocida que cambiará para siempre al protagonista de la historia. Estamos por tanto ante relatos que siguen una estructura y plantean un simbolismo propios de los procesos «de iniciación», y en consonancia con este desarrollo el autor resalta situaciones como «el cruce del umbral» (Villegas 1973), que da acceso a un espacio en el que el personaje percibe unas referencias externas totalmente diferentes a las del mundo que ha abandonado, o el instante del llamado «morir-renacer», que implica el momento en que el visitante tiene esa experiencia definitiva que supondrá para él una nueva forma de existencia. En «La bella durmiente», el doctor Jorge Caballero acude a una «mansión neogótica o victoriana aislada en medio del desierto» (Fuentes 2004: 161) para finalmente averiguar que en realidad es un fantasma de un médico del campo de concentración de Treblinka que murió fusilado al intentar salvar a una mujer judía de la que se había enamorado. Un planteamiento similar encontramos en «La buena compañía», donde el personaje llega a la vieja casa de sus tías en México para descubrir también que él mismo es un fantasma o quizás un vampiro. El relato que mejor ejemplifica esta estructura es «Vlad», que se inicia con la llegada del conde de este nombre —que no es otro que el propio Drácula— a vivir en un caserón de la ciudad de México. A Yves Navarro, empleado del anfitrión del conde Eloy Zurinaga, le corresponde el papel del personaje que se enfrenta a una dimensión desconocida. Los indicios se acumulan desde el primer momento (el inquilino de la mansión «no tolera la luz artificial» (216), arregla su casa a semejanza de «los míticos castillos centroeuropeos» (218), en el domicilio no hay espejos y no se utilizan las camas, en la mesa sólo se comen vísceras y además el conde cuenta con un criado jorobado de nombre Borgo…), pero Navarro no admitirá plenamente la realidad hasta que no vea con sus propios ojos a Vlad descansando en su ataúd en un pasadizo colmado de murciélagos. La abundancia consciente de todos los tópicos del género, unida a ciertas descripciones grotescas como la del propio Vlad intentando disfrazarse de ser «normal», ponen en evidencia la clave paródica en que debe ser interpretado este relato.

Otros cuentos del volumen no presentan esta estructura mencionada pero participan asimismo del contraste y la tensión característicos de lo fantástico. Es el caso de «Calixta Brand», que trata el tema tan querido por Fuentes del necesario entendimiento entre culturas y civilizaciones, o «La gata de mi madre», que plantea el asunto de la pervivencia del clasismo y el racismo tradicionales en el México contemporáneo.

Al lado de estos argumentos y estructuras encontramos en los relatos de este volumen varios elementos típicos del imaginario fantástico. Ya no se trata tan sólo de la presencia de seres tan emblemáticos como el fantasma o el vampiro, sino también de tópicos temáticos como el del amor más allá de la muerte («La bella durmiente») o del objeto «mágico» que demuestra que lo sucedido no ha sido fruto del sueño o la imaginación, que hallamos en «El amante del teatro», donde el protagonista conserva en su poder la flor que el personaje de Ofelia le lanzó desde el escenario y que viene a confirmar la realidad de lo vivido. El tema remite al conocido asunto de «la flor de Coleridge» del que se hizo eco Borges y que formuló el propio Fuentes en «Chac Mool»: «Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que ha estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano…entonces qué?» (1982: 19). Al margen de estos recursos habituales, Fuentes rinde tributo en su obra a numerosos clásicos del género, como Oscar Wilde (el tema del retrato que envejece y rejuvenece en «Calixta Brand» es muy significativo) Poe, Stoker, Potoky, Ann Rice, e incluso del cine clásico y actual con ecos de *Frankenstein*, *Entrevista con el vampiro* o *Los otros*.

La tendencia del fantástico *clásico* se ha seguido cultivando entre las jóvenes generaciones de escritores mexicanos, aunque ya de una forma más atenuada. Destaca en los últimos años el volumen *Éstos son los días* (2004), de Alberto Chimal, a quien me referiré de nuevo más adelante, que incluye relatos como «Los personajes», donde un escritor se enfrenta a los seres que pueblan sus propios relatos, o «Shanté», que desarrolla el tópico del *doble*. En «Se ha perdido una niña», el cuento que más claramente pertenece a esta categoría, el narrador cuenta la historia de su sobrina Ilse, que lee un relato fantástico de una escritora de la desaparecida URSS del que queda prendada hasta el punto de querer conocer a su autora. El ámbito de lo extraño se empieza a apoderar de la trama cuando las referencias que le llegan de la editorial indican que ésta se encuentra todavía en la Rusia comunista. Los personajes hacen continuos intentos por explicar racionalmente la situación hasta que lo extraordinario acaba por imponerse cuando la joven viaja efectivamente a la URSS donde incluso, diez

años después del comienzo de la historia, en 2007, se queda a vivir tras contraer matrimonio.

Un subgénero que se mueve en el ámbito formal de lo fantástico clásico es el relato de horror, que cuenta con un buen número de cultivadores en la narrativa mexicana de las últimas décadas. Se podrían mencionar, entre otros, los nombres de Emiliano González, con *Casa de horror y magia* (1989), Lorenzo León y su *Miedo genital* (1989), o Ricardo Bernal, con *Hay horror en los ojos de Caín* (2006). Destaca también en esta línea la labor del grupo *Goliardos*, dirigidos por H. Pascal, del que forman parte entre otros Mario Cruz, Juan Hernández Luna o José Luis Ramírez, cuyos relatos entremezclan los temas tradicionales de horror con la estética *gore* y una cierta tendencia a lo escatológico.

Uno de los principales iconos de este género de horror, el vampiro, es el protagonista absoluto de las novelas *La sed* (2001) de Adriana Díaz Enciso, y *La ruta del hielo y la sal* (1997) de José Luis Zárate, que comparten además la novedad de entremezclar los tópicos tradicionales con una exploración en el mundo de la homosexualidad.

De esta orientación sexual es Samuel, el vampiro protagonista de *La sed*, un ser atormentado por la soledad y el amor no correspondido que siente hacia el joven Izhar. La novela logra mantener una cierta tensión en su primera parte, donde se refiere el proceso de transformación del personaje femenino, Sandra, en vampiro. De nuevo lo fantástico se manifiesta en esta etapa inicial de la historia en los esfuerzos de la muchacha por intentar encontrar una explicación racional a los extraños sucesos que experimenta. Desde el momento en que lo sobrenatural se instala de manera definitiva, la narración pierde tensión y fuerza y se limita a una sucesión reiterada de tópicos del género tratados en un tono sombrío y en consecuencia totalmente desprovisto de la ironía que hemos visto en Fuentes.

José Luis Zárate recrea por su parte en la obra mencionada un episodio de *Drácula* de Stoker, concretamente el traslado del conde en el barco *Deméter* desde Rumanía hasta Inglaterra, que finaliza con la muerte de todos sus tripulantes. Junto con el vampiro, cobra protagonismo la figura del capitán del barco, atormentado por el deseo que siente hacia sus hombres y por el recuerdo de un antiguo amante fallecido.

3.2. *Lo neofantástico: Tario y Aridjis. El realismo mágico*

Hacia mediados del siglo xx se inicia en la narrativa mexicana la tendencia a lo neofantástico, integrada, como se ha dicho, por aquéllos relatos donde el

acontecimiento extraordinario se vive sin sorpresa aunque el contexto resulte aún reconocible y familiar para el lector. Uno de los principales representantes de esta vía de expresión es Francisco Tario, un escritor cuyo período creativo se sitúa entre 1943 y 1968, y que siempre fue a contracorriente del canon de la época, en el que primaban las preocupaciones sobre la nación y la identidad. Quizá por este motivo su obra permaneció durante mucho tiempo olvidada, hasta que, en épocas recientes, el renovado interés por la literatura fantástica la ha rescatado para la crítica y los lectores.

Los relatos de Tario exploran la presencia de lo extraño e inexplicable en el mundo cotidiano con la intención de poner al descubierto lo absurdo de la condición humana y las convenciones en que se asienta nuestro criterio de realidad. Estos temas se manifiestan desde sus primeras colecciones de cuentos, *La noche* (1943) o *Tapioca Inn, mansión para fantasmas* (1952), hasta su última publicación en vida, *Una violeta de más* (1968), que se compone de un total de 16 narraciones breves que desarrollan todas las obsesiones y recursos técnicos y temáticos del autor.

El cuento que abre el volumen, «El mico», presenta un planteamiento inicial similar de nuevo al de «Chac Mool»: la invasión en el espacio cotidiano del protagonista de un ser extraño de etiología indefinible que en este caso se cuela a través del grifo del baño. El tratamiento del asunto es no obstante muy diferente al que encontramos en la historia de Fuentes, ya que en este caso no existe incertidumbre ni extrañeza de ningún tipo, y además el tono en ocasiones absurdo y en otros cercano a la fantasía onírica, acerca más el cuento a los parámetros del surrealismo que a los propios de la literatura fantástica. En el resto de los relatos, Tario echa mano de los tópicos universales del género, en especial de la figura del fantasma o aparecido, que protagoniza directamente los cuentos «El balcón», «La banca vacía», «El éxodo» y el que probablemente sea la pieza más conocida del volumen: «Entre tus dedos helados».

Todas las historias de *Una violeta de más* se desarrollan en un lugar y un tiempo indefinidos, de forma que al contrario de lo que sucede con sus compañeros de generación, como Fuentes, Arreola o Pacheco, apenas es perceptible alusión alguna a la realidad histórica o contemporánea de México, aunque el espacio de la acción sea siempre un mundo objetivo y reconocible. La mayor parte de ellas se estructuran en torno a la presencia de un hecho insólito que transforma la realidad pero que, como señalaba en «El mico», no representa sorpresa alguna para unos personajes que no indagan sobre la naturaleza de esos hechos ni buscan explicaciones racionales a los mismos.

Homero Aridjis, conocido sobre todo por su creación poética, es uno de los autores que ha cultivado la tendencia neofantástica en las últimas décadas del siglo xx, en especial en *La leyenda de los soles* (1993), una novela que recrea el ámbito de lo extraordinario por medio de personajes y temas procedentes del imaginario cultural prehispánico, al tiempo que incide en un tema que no resulta ajeno a otros novelistas finiseculares: la invención de mundos distópicos.

Como es sabido, la literatura utópica ofrece la imagen de la sociedad que el autor desea crear en un tiempo futuro. La otra cara de la moneda la constituirían las obras que presentan un porvenir catastrófico al que se ha llegado debido principalmente a los efectos perniciosos de la actividad humana. Son numerosos los ejemplos que nos ofrecen tanto la literatura como el cine de este tipo de argumentos, que suelen servir como una suerte de advertencia para el futuro que toma sus puntos de referencia en una situación contemporánea al escritor. La literatura distópica se relaciona con lo fantástico en la medida en que los mundos que representa puedan llegar o no a ser «posibles». Por ello, y a pesar de situar la acción en espacios inexistentes en el tiempo presente, no podemos considerar fantásticas novelas como *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes o *Tiempo lunar* (1993) de Mauricio Molina, que sitúan los hechos en un futuro apocalíptico, o *Cielos de la tierra* (1997), de Carmen Boullosa, que ofrece la imagen de una comunidad futura que vive suspendida de una plataforma espacial, *L'Atlantide*, y que finalmente se destruye a sí misma al negar la memoria y el lenguaje.

Ya en *El último Adán*, Aridjis diseñaba el panorama de un tiempo futuro en que la naturaleza había sido destruida por la violencia humana: «En el final, el hombre destruyó los cielos y la tierra» (1982: 135) se nos dice en las primeras líneas del texto como remedo a la inversa del génesis bíblico. En relatos posteriores, el autor comienza a relacionar directamente esa destrucción del orbe con el maltrato del entorno natural, cuyo último responsable es un sistema económico regido por la deshumanización y el mero interés.[7] En *La leyenda de*

[7] Homero Aridjis es un destacado militante ecologista en su país, y en su calidad de fundador y presidente del llamado «Grupo de los Cien» (Artistas e Intelectuales por el Medio Ambiente) ha encabezado numerosas campañas de protesta ante el gobierno mexicano por la actitud de diversas empresas que con sus actividades y proyectos implicaban un serio peligro ecológico. Su activismo en estos campos le valió un reconocimiento internacional en la ONU, pero por el contrario en su país se vio obligado durante un tiempo a llevar escolta personal debido a las amenazas de muerte recibidas.

los soles este mensaje ecologista que conforma la base conceptual del relato, se desarrolla mediante la creación de un mundo distópico dominado por referentes alusivos al pasado azteca. Según los mitos escatológicos de la cultura antigua, el fin de la «era» presente —el Quinto Sol— tendría lugar por la acción de los terremotos. Cuenta la vieja leyenda que en esos momentos de destrucción final se adueñarán del mundo los monstruos de la noche, los *tzitzimime*, que venían a la tierra durante los eclipses y devoraban a la gente. Toda la escenografía que pone en evidencia la llegada de este instante se desarrolla ante el lector en las páginas de esta novela, cuya acción transcurre en el año 2027. Aridjis entrelaza no obstante el argumento y la imaginería de estas leyendas indígenas con el sentido último de las profecías escatológicas del cristianismo, que interpretaban el fin del mundo como una suerte de purificación de los males de la humanidad. Conforme a este guión, el autor presenta la realidad de un México gobernado por el Mal, cuyas encarnaciones más evidentes son el presidente, José Huitzilopochtli Urbina, y el no menos siniestro jefe de policía Carlos Tezcatlipoca. Aridjis insiste en describir los detalles de un México de aire irrespirable, ríos contaminados y lluvia ácida, de donde han desaparecido la vegetación y la gran mayoría de especies animales y cuya población malvive en medio de un ambiente de miseria y crueldad extremas. El sabio indígena Cristóbal Cuauhtli viaja desde el pasado para encargarle al protagonista, el pintor Juan de Góngora, que encuentre la hoja que le falta a un antiguo códice, robado en su día por Carlos Tezcatlipoca, y cuya recuperación es esencial para impedir que el nuevo sol suponga el triunfo definitivo de las fuerzas de la oscuridad. El tema se plantea por tanto al modo de una aventura heroica tradicional en que un personaje recibe una misión mágica de cuyo resultado depende el porvenir de su comunidad. Según el patrón habitual de este tipo de argumentos, el héroe contará con seres que le ayuden y otros que le dificulten su empresa. Góngora, que desde su encuentro con Cuahtli tendrá la facultad de atravesar las paredes, fracasará en su intento, aunque finalmente la muerte accidental del general Tezcatlipoca abrirá la puerta a la esperanza. En la larga escena que describe los momentos finales de la «era» presente, los monstruosos y en ocasiones grotescos tzitzimime desfilan por la capital acompañados por los dioses aztecas más sanguinarios, Tezcatlipoca, Huitzilopochtli y Xipe-Tótec, que resucitan para oficiar una vez más la barbarie del pasado.

En la imagen de un México futuro casi destruido por causa de la acción humana, Aridjis plantea una distopía *posible*, hecho que como hemos visto no sería suficiente por sí mismo para catalogar la obra como fantástica. Esta

condición nace de nuevo del contraste que surge entre ese futuro imaginario que podría ser una realidad en un tiempo no muy lejano, y la invasión en el mismo de lo *imposible*, representado por la aparición de los dioses aztecas o las habilidades sobrenaturales de los personajes. El hecho de que estos fenómenos no causen extrañeza en el mundo ficcional del relato nos permite su adscripción a este territorio de lo neofantástico.

Otro de los problemas «fronterizos» que afectan a la definición de lo fantástico, especialmente en Hispanoamérica, es el de sus límites y relaciones con el llamado *realismo mágico*. No es éste el lugar para detenerse en analizar los fundamentos de esta teoría y el enorme caudal de comentarios críticos que ha generado hasta la fecha.[8] El hecho de traer este asunto a colación en este momento se debe a que considero que no estamos ante manifestaciones muy diferentes a las que hasta ahora he incluido en el campo de lo neofantástico, en especial en lo referente a la estructura interna de los textos. Efectivamente, uno de los principios básicos que desde Carpentier se señaló como característico de esta manifestación fue la presencia de lo insólito vivido con normalidad dentro del universo ficcional del relato, aspecto que como hemos visto constituye a su vez el eje medular de la tendencia que aquí estoy tratando. Si desde este punto de vista el realismo mágico carece de elementos definidores propios y exclusivos, tampoco parece que otros argumentos aportados por la crítica sean igual de convincentes. Me refiero especialmente a ese tópico de interpretarlo como una suerte de manifestación de lo telúrico americano que presuntamente vendría a reflejar la cotidianeidad de lo extraordinario en el continente. Al margen de lo discutible de esta concepción acerca de la particularidad de la realidad y el pensamiento de Hispanoamérica, que los escritores de hoy en día se esfuerzan por combatir con dureza,[9] es también evidente en la creación literaria de otros ámbitos culturales ese afán por rescatar temas locales y formas de pensamiento o de contemplación de la realidad que emanan del ámbito de las leyendas tradicionales o, incluso, de supersticiones populares, con resultados no muy diferentes a los que encontramos en la tradición hispanoamericana. Valga como simple ejemplo el mundo de Celama creado por el escritor leonés Luis Mateo Díez, que tantos puntos de contacto tiene con el universo de Rulfo. Desde este punto de vista, la narrativa mexicana que desde *Pedro Páramo* (1955) hasta *Como agua*

---

8 Entre los últimos artículos que se han acercado al tema cabe destacar los de Rocío Oviedo (1999) y Teodosio Fernández (2001).

9 Véase *Palabra de América* (2004) y *El crack. Instrucciones de uso* (2004).

para chocolate (1989) ha sido englobada bajo este rubro de realismo mágico debería por tanto analizarse en el ámbito de lo neofantástico en los términos establecidos con anterioridad.[10]

3.2. *Alberto Chimal y otros narradores de lo maravilloso*

La tercera manifestación de lo fantástico que pretendo identificar en este estudio es la que representan los relatos que reproducen universos totalmente ajenos a la realidad objetiva y que según la tipología señalada entrarían en la categoría de lo maravilloso. En esta tendencia desaparecen los personajes habituales de lo fantástico y el tema de la exploración de los límites entre realidad y ficción (o entre *lo posible* y *lo insólito*) deja de ser el eje central de unas historias que se desarrollan en un cronotopo totalmente imaginario. Los sucesos y el espacio narrativo se desligan de cualquier contexto reconocible y los relatos se sitúan en ámbitos que deben mucho a la influencia del cine, del cómic, y de los clásicos anglosajones de fantasía y ciencia ficción.

El narrador más destacado en esta línea es el ya mencionado Alberto Chimal, creador de universos propios que funcionan de manera autónoma y con sus propias leyes internas. *Gente del mundo* (1998) pretende ser el compendio de los mitos y costumbres de unos pueblos que supuestamente vivieron en tiempos remotos y de los que hoy en día no tenemos más noticias que las que proporciona el libro antiguo que ha servido presuntamente de fuente de información al autor. Con una gran dosis de ironía y parodia, que son ingredientes habituales en toda la obra de Chimal, el narrador va dando cuenta de los nombres de estas extrañas civilizaciones —los hazoi, los mahurutu, los llollo, los mibule o los aiyunda, entre otros— y crea historias dominadas por una gran imaginación a partir de las estructuras, el tono y los temas de los mitos tradicionales, en un ejercicio que Samuel Gordon (2006) ha denominado «neomitología». Este mismo crítico ha señalado el *Silmarillion* de Tolkien como la influencia más directa de este volumen.

Chimal intenta recrear en todas sus historias el ambiente de los cuentos maravillosos tradicionales. Si en *Gente del mundo* el modelo seguido es el de la mitología, en *Grey* (2006) lo maravilloso se relaciona de forma irónica con los relatos religiosos en los que lo suprarreal adquiere una dimensión trascendente. En *El país de los hablistas* (2001) el narrador adopta la actitud del «contador de

[10] Se puede encontrar un comentario extenso de esta última novela en el ensayo de Natalia Álvarez Méndez incluido en este mismo volumen.

cuentos», que se dirige al auditorio para referirle historias fabulosas que desarrollan tópicos de la literatura maravillosa tradicional. Es el caso por ejemplo de «La Distante», que trata la conocida historia de la muchacha víctima de un maleficio que es salvada por el amor de un joven. La creación de espacios y ambientes alternativos sirve en varias ocasiones para ofrecer nuevas perspectivas sobre el mundo real u objetivo, como se aprecia en «Historia del plato de sopa», donde abundan las reflexiones sobre el poder y la tiranía, o el tema que desarrolla «El juego más antiguo», una alegoría antibelicista en la que dos brujas pelean entre sí con todos los medios a su alcance hasta que se intercambian sus identidades y acaban por comprenderse mutuamente.

Varios relatos de Emiliano González responden asimismo a este intento por crear universos alternativos. Es el caso de cuentos como «Rudisbroeck o los autómatas», incluido en su volumen *Los sueños de la bella durmiente* (1998), que se localiza en el reino maravilloso de Penumbria en donde, entre otras cosas, reina un otoño perpetuo y los relojes marcan siempre las cinco de la tarde. El viajero que llega a esta ciudad escucha la leyenda de Rudisbroeck, un creador de autómatas que fabrica una réplica de su amada que acaba asesinando por celos a la mujer verdadera.

También en esta línea destaca la obra de uno de los escritores más originales de la narrativa mexicana reciente, Mario González Suárez, que en su colección de relatos *Nostalgia de la luz*, publicada por vez primera en 1996 y reeditada en 2003, destaca por su original creación de mundos propios con títulos como «Alumbramiento», «Conflagraciones» o «Palimpsesto», que se relacionan estrechamente con el mito. Su novela más conocida, *Marcianos leninistas* (2002), se construye a partir de un conglomerado de retazos narrativos donde se entremezcla el recuerdo de la utopía soviética con la presencia de extraterrestres y naves espaciales, todo ello tratado con una perspectiva irónica que parece moneda común de las recientes generaciones de escritores mexicanos. El autor crea en sus obras universos exóticos a partir de los tópicos de la ciencia-ficción, como se puede advertir en las líneas que dan comienzo a «Arroz Fumanchú»: «Cierta vez en un planeta muy lejano alguien soñó que era un hombre que iba caminando por un pasaje» (291). El reino lejano y atemporal de las creaciones maravillosas («en aquel tiempo» o «había una vez»), se sustituye en este caso por un escenario localizado en un planeta desconocido.

En resumen, y como señalaba al comienzo de este trabajo, estas líneas tan sólo han pretendido ofrecer un panorama genérico con algunos ejemplos concretos de la creación fantástica elaborada en México en los últimos años.[11] Si alguna conclusión se puede extraer de lo expuesto hasta aquí es que esta tendencia no es ni mucho menos un tipo de creación marginal en las letras mexicanas, sino que goza de una gran vitalidad creativa que probablemente a día de hoy aún no se ha visto correspondida por un adecuado nivel de atención crítica.

[11] Para una relación más amplia de autores recientes en el género de la narrativa corta, remito al artículo de Ana M.ª Morales (2006) sobre el cuento fantástico en México.

Bibliografía

Alazraki, Jaime (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en Roas (2001), pp. 265-282.

Aridjis, Homero (1993): *La leyenda de los soles*, México: FCE.

— (1982): *Playa nudista. El último Adán*, Barcelona: Argos Vergara.

Boullosa, Carmen (1992): *Llanto*, México: Era.

Caillois, Roger (1965): *Au coeur du fantastique*, Paris: Gallimard.

Campra, Rosalía (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en Roas (2001), pp. 153-192.

Corral Rodríguez, Rosario Fortino (2000): *La narrativa fantástica en México: época moderna*, tesis doctoral inédita, Department of Spanish and Portuguese, University of Arizona.

Chimal, Alberto (2001): *El país de los hablistas*, México: Libros del Umbral.

— (2004): *Estos son los días*, México: Era.

— (1998): *Gente del mundo*, México: Tierra Adentro.

— (2006): *Grey*, México: Era.

— (2006): «Introducción» a *Viajes celestes. Cuentos fantásticos del siglo* xx, México: Lectorum.

Díaz Enciso, Adriana (2001): *La sed*, México: Colibrí.

Fernández, Teodosio (2001): «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en Roas (2001), pp. 283-285.

Ferreras, Daniel F. (2003): «La poética del desorden: hacia la definición semiótica de un género fantástico», en *Actas de las segundas jornadas sobre literatura fantástica*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 11-23.

Fuentes, Carlos (1962): *Aura*, México: Era.

— (1969): *Cumpleaños*, México: Joaquín Mortiz.

— (1982): «Chac Mool», en *Los días enmascarados*, México: Era.

— (2004): *Inquieta compañía*, Madrid: Alfaguara.

— (2001): *Instinto de Inez*, Madrid: Alfaguara.

— (1980): *Una familia lejana*, México: Era.

González, Emiliano (1978): *Los sueños de la bella durmiente*, México: Joaquín Mortiz.

González Suárez, Mario (2002): *Marcianos leninistas*, México: Tusquets.

— (2003): *Nostalgia de la luz*, México: Tusquets.

Gordon, Samuel (2006): «La neomitologización en *Gente del mundo*», en Gordon, Samuel (ed.): *Mito, fantasía y recepción en la obra de Alberto Chimal*, México: Eon.

Herrero Cecilia, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

Morales, Ana María (2003): «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad», en Morales, Ana María; Sardiñas, José Miguel (eds.): *Lo fantástico y sus fronteras*, México: Universidad Autónoma de Puebla, pp. 15-41.

— (2006): «El cuento fantástico en México», en *Moderna Sprach,* n.º 2, pp. 328-345.

Olea Franco, Rafael (2004): *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México: El Colegio de México.

Oviedo Pérez de Tudela, Rocío (1999): «Huellas de vanguardia: realismo mágico/literatura fantástica. Esbozo de una relación», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 28, pp. 323-341.

Pacheco, José Emilio (1972): *El principio del placer*, México: Joaquín Mortiz.

Prada Oropeza, Renato (2003): *La constelación narrativa de Ignacio Solares*, México: Eon.

Reisz, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos funcionales», en Roas (2001), pp. 193-222.

Roas, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros.

— (2001): «La amenaza de lo fantástico», en Roas (2001), pp. 7-44.

Solares, Ignacio (1979): *Anónimo.* México: SEP.

— (2007): *La instrucción y otros cuentos*, México: Alfaguara.

Tario, Francisco (2004): *Cuentos completos*, México: Lectorum (2 tomos).

Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction a la littérature fantastique*, Paris: Seuil.

Villegas, Juan (1973): *La estructura mítica del héroe*, Barcelona: Planeta.

VV. AA. (2004): *El crack. Instrucciones de uso*, México: Mondadori.

VV. AA. (2004): *Palabra de América*, Barcelona: Seix-Barral.

Zárate, José Luis (1997): *La ruta del hielo y la sal*, México: Vid.

Del *boom* al *crack*: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio[1]

Tomás Regalado López
James Madison University

«La geografía de la novela nos dice
que nuestra humanidad no vive
en la helada abstracción de lo separado,
sino en el pulso cálido de una
variedad infernal que nos dice:
no somos aún. Estamos siendo.»
Carlos Fuentes

En los albores del siglo xxi la novela hispanoamericana vive un momento de auge universal propiciado por la competencia entre las editoriales españolas, la ingente cantidad de traducciones a otros idiomas y la rápida difusión del libro propiciada, entre otros factores, por las nuevas tecnologías. En torno a los ochenta años y con más de cinco décadas dedicadas a la escritura, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa mantienen vigente la tradición con una activa carrera literaria que se extiende hasta bien entrado el nuevo siglo; autores que comenzaron a publicar en los setenta como Isabel Allende, Ángeles Mastretta o Antonio Skármeta gozan de una buena acogida entre los lectores, y un conjunto de escritores menores de cuarenta años nacidos en Colombia, México, Argentina y otros países de Latinoamérica han alcanzado con facilidad un mercado internacional únicamente reservado hasta entonces a las figuras consagradas del género. En el aspecto estrictamente literario continúan abiertas, sin embargo, numerosas cuestiones críticas en torno al panorama de las letras hispanoamericanas, siendo el problema terminológico uno de los de mayor envergadura desde una perspectiva académica: si bien hoy

[1] Este artículo constituye un extracto del primer capítulo de mi tesis doctoral, titulada *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, dirigida por la dra. Carmen Ruiz Barrionuevo y que fue defendida a principios de 2009 en la Universidad de Salamanca.

resulta posible estudiar el *boom* desde unos postulados estéticos y narratológicos comunes, desde la década de los setenta se han sucedido neologismos como *posboom*, *boomerang* o *posmodernidad* que, en su intento de ofrecer una visión general de la narrativa hispanoamericana contemporánea, han abierto nuevas líneas de debate crítico. En el contexto de esta problemática terminológica se inscribe el estudio del *crack*, el grupo literario conformado por Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivill, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi, escritores mexicanos nacidos entre 1961 y 1968 que se presentaron públicamente en agosto de 1996 a través de la defensa de un manifiesto.

En un país como México, donde movimientos grupales han contribuido a escribir la historia de su literatura durante el siglo XX —así lo atestiguan el Ateneo de la Juventud, Contemporáneos o la Generación de Medio Siglo— el *crack* ha sido tradicionalmente recibido por la crítica con desconfianza, extendidas suspicacias en torno a su posible utilización mercadotécnica y un complejo análisis de la cuestión totalmente ajeno a su esencia literaria. Ello no ha impedido que el término, envuelto en una vorágine de debates críticos, periodísticos y académicos, se haya consolidado como punto de estudio teórico en la narrativa hispanoamericana de finales del siglo XX y principios del XXI; figuras ilustres de la tradición mexicana como Carlos Fuentes, Sergio Pitol o Elena Poniatowska han celebrado su irrupción en el campo de las letras nacionales; se imparten clases sobre él en universidades de Chile y Estados Unidos, el «Manifiesto» original ha sido traducido al inglés, francés y alemán y existen reseñas, no exentas de abiertas críticas y desmedidas alabanzas, en medios de fama mundial como *The New York Times*, *Le Monde* y *El País*. Mientras tanto, el *crack* no deja de ser una formación grupal de siete escritores cuyas carreras literarias han crecido hasta contar con más de sesenta novelas y dos decenas de obras publicadas en otros géneros y subgéneros como el cuento, la poesía y diferentes variantes del ensayo histórico, literario, político y autobiográfico. Existe un enorme corpus de textos que impide *a priori* una categorización unitaria del *crack* como propuesta estética común, reservándose como únicos parámetros compartidos el nacimiento de los autores en un mismo espectro cronológico, su nacionalidad mexicana y un concepto de la amistad literaria asociado a una profunda conciencia de cuestionamiento crítico. Ni siquiera se sabe con exactitud la nómina de escritores que conforman el *crack*, aunque Padilla, Urroz y Volpi fueron protagonistas centrales de todos los proyectos del grupo desde su fundación, Chávez Castañeda, Herrasti y Palou no participaron en las primeras

experiencias conjuntas y Estivill, quien había sido uno de los firmantes del texto inicial *Variaciones sobre un tema de Faulkner* de 1989, abandonó la producción literaria hasta el 2002. Siguen abiertas, por tanto, numerosas cuestiones críticas: ¿qué es, en realidad, el *crack*? ¿Es grupo, generación o tendencia? ¿Cómo contextualizarlo en el espacio de la narrativa hispanoamericana?

Con el fin de analizar terminológicamente el *crack* en el contexto de la narrativa latinoamericana de principios del siglo XXI, este ensayo persigue los siguientes objetivos:

— Revisar su historia desde los primeros encuentros de sus escritores a finales de los ochenta hasta la significación del término dos décadas después, una vez comprobada su proyección universal dentro y fuera del mundo hispánico.

— Definir el *crack* como grupo, generación o tendencia y encuadrar sus propuestas en el marco de la tradición hispanoamericana, asociándolas a la conciencia estructural de la novela del *boom* y al cuestionamiento de las falsas continuaciones del realismo mágico tan en boga en los setenta y los ochenta.

— Revelar los vínculos entre las novelas escritas por sus autores y los postulados teóricos presentes en el «Manifiesto Crack» de 1996 y en el volumen *Crack. Instrucciones de uso* de 2004, los dos textos teóricos de referencia en la conformación del grupo.

— Subrayar el diálogo entre los textos del *crack* y la crítica mexicana, hispánica e internacional como la esencia de su identidad como grupo literario, elemento necesario para su futura supervivencia en las letras hispanoamericanas de las próximas décadas.

Los orígenes primigenios del *crack* se hallan vinculados al Centro Universitario México (CUM), escuela de formación superior que había acogido antiguamente entre sus aulas a Carlos Fuentes y Jorge Ibargüengoitia y en el que coincidieron, a finales de los ochenta, Ignacio Padilla, Eloy Urroz y Jorge Volpi. Recién cumplida la veintena, los tres escritores entablaron relaciones personales gracias a un común interés literario: un concurso de cuento organizado anualmente por el Centro que consiguió ganar Padilla con «El héroe del silencio», relato sobre los fantasmas de la Revolución mexicana que sería publicado más tarde en el libro *Subterráneos*. A partir de 1987, comenzó a fraguarse el espíritu crítico que habría de caracterizar al grupo, que dejó de ser un archipiélago de soledades cuando los tres autores compartieron periódicamente influencias literarias, filosóficas e ideológicas y desarrollaron una actitud crítica común de carácter cosmopolita que, inspirada en la actitud de Contemporáneos, caracteriza al *crack* desde su nacimiento. Existen dos textos anteriores a la lectura del

«Manifiesto» de 1996 que prefiguran la creación del grupo: *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, una «novela al alimón» firmada con el seudónimo de la «Compañía Antirruralista» y escrita por Estivill, Padilla, Urroz y Volpi con personajes, espacios y cronología compartidos. El objetivo era parodiar irónicamente los lugares comunes de la literatura mexicana: el realismo mágico de Rulfo y los eventos históricos nacionales, principalmente la Revolución y la Guerra Cristera, eran sometidos al paradójico filtro de una prosa neoclásica y límpida, propia del narrador urbano llamado Hugo que pretendía referirlos extradiegéticamente.[2] El segundo proyecto literario constaba de tres cuentos con el mismo trasfondo temático sobre lo maligno y una similar compromiso de experimentación técnica, publicados por Siglo XXI en 1994 bajo el título *Tres bosquejos del mal* y en los cuales se percibía ya la variedad de influencias en la obra del *crack*: «Las plegarias del cuerpo» de Urroz era un interesante ejercicio donde se cuestionaba el valor del tiempo como elemento ordenador de la novela contemporánea; «Imposibilidad de los cuervos» de Padilla recreaba polifónicamente la estética gótica de Lewis o Kafka y «Días de ira», de Volpi, constituía un homenaje casi explícito al erotismo batailleano y a la fragmentación metaficticia de *Farabeuf* de Salvador Elizondo. Pedro Ángel Palou y Alejandro Estivill presentaron el volumen, y Ricardo Chávez Castañeda y Vicente Herrasti se encontraban entre el público del Auditorio Arnaldo Orfila en un evento que acogió físicamente por primera vez —y acaso única hasta la fecha— a los siete miembros del *crack*. Destacando su valor como proyecto conjunto, el crítico mexicano Noé Cárdenas se refirió a *Tres bosquejos del mal* como «la más importante propuesta generacional hecha hasta el día de hoy» (Cárdenas 1994: 24).

El 7 de agosto de 1996 es la fecha axiomática en la historia del *crack*. Aquella tarde fueron presentadas, en el Centro Cultural San Ángel de la capital mexicana, las novelas *La conspiración idiota* de Chávez Castañeda, *Si volviesen sus majestades* de Padilla, *Memoria de los días* de Palou, *Las Rémoras* de Urroz y *El temperamento melancólico* de Volpi,[3] evento en el que participaron sus autores

[2] El objetivo de *Variaciones sobre un tema de Faulkner* era escribir un texto paródico de los lugares comunes de la literatura rural mexicana y los falsos continuadores de Rulfo, donde abundara «la bebida, los colores y las pasiones, la agudeza de un bigote, el escorzo de un machetazo» y «algunas pinceladas, ruidos, eternas polvaredas, beatas y el devenir pueblerino donde todo retorna» [VV. AA. 2004: 34].

[3] *El temperamento melancólico*, *Las Rémoras* y *Si volviesen sus majestades* fueron publicadas por Nueva Imagen en 1996. *Memoria de los días* había aparecido un año antes en Joaquín Mortiz y *La conspiración idiota* se mantuvo inédita hasta el 2003, cuando fue publicada por Alfaguara

—excepción hecha de Padilla— junto al crítico Héctor Pérez y el editor Sandro Cohen, gerente editorial del Grupo Patria Editorial cuyo sello Nueva Imagen publicaba las novelas de Padilla, Urroz y Volpi. Se acompañó a la presentación con la lectura del «Manifiesto Crack», que sería publicado ese mismo mes en la desaparecida revista mexicana *Descritura*, con una tirada de apenas mil ejemplares.[4] Construido a partir de textos independientes de los cinco autores, el «Manifiesto» era en realidad una exégesis de las cinco novelas en torno a una temática apocalíptica común y una voluntad de riesgo formal que remitía al concepto de «novela profunda» de Brushwood en *Mexico in Its Novel*: una ficción caracterizada por la preeminencia del lenguaje, la voluntad de experimentación técnica, el solipismo de voces narrativas, la conciencia estructural del género y —en un nuevo guiño a la novela del *boom*— la necesidad del esfuerzo interactivo del lector en la decodificación de su significado. A grandes rasgos, el *crack* pretendía retornar a la tradición hispanoamericana de la «novela de la escritura», término acuñado en 1971 por Margo Glantz para describir una obra literaria autónoma que cuestiona la realidad antes que representarla.[5] Frente a la exégesis vanguardista como una literatura de ruptura absoluta —interpretación extendida en los círculos críticos— el *crack* fijaba sistemáticamente sus bases en escritores de la tradición mexicana (Rulfo, Pitol, Del Paso o Fuentes), latinoamericana (Cortázar, Donoso, Onetti o Vargas Llosa) y universal (Rabelais, Flaubert, Cervantes, Sterne o Joyce), todos ellos citados en las páginas del «Manifiesto».

Aunque no citada explícitamente en el texto, se dejaba atisbar una ruptura parcial con aquello que Mouat o Shaw han definido como el *posboom* de la narrativa hispanoamericana y sus falsas continuaciones del realismo mágico. Lo que Urroz había definido como «literatura *light*» (VV. AA. 1996: 35) constituía

México. Nueva Imagen publicaría en 1997 las novelas de Chávez y Palou *El día del hurón* y *Bolero* respectivamente, editando así en dos años novelas de los cinco autores del *crack*.

4 El «Manifiesto» se encontraba dividido en cinco partes independientes, firmadas por cada uno de los autores; ante la escasa disponibilidad del número original de *Descritura* —sólo existió una tirada de mil ejemplares— la crítica del *crack* tiende a citar la edición del «Manifiesto”publicada en la revista española *Lateral* en septiembre del 2000, cuya página de Internet dio a conocer universalmente el documento.

5 Glantz describió así el concepto de «novela de la escritura»: «la escritura sería para la ficción lo que la naturaleza muerta es a la pintura: la creación de objetos delimitados por su propia esencia y que no se refieren nunca a otra realidad que no sea la suya propia, porque son creaciones interiores de la mente, están asentadas en un espacio relativo a ellas, delimitadas y detenidas por su creación misma y sin posibilidad alguna de salir de sí» (Glantz 1979: 18).

en realidad una crítica a un concepto cotidiano del género novelístico determinado por la facilidad de lectura, la importancia del mensaje sobre la forma, la ausencia de inquietudes técnicas y el alejamiento de las pretensiones estéticas del *boom*, tendencia central en la novela hispanoamericana de los ochenta que había accedido con facilidad al mercado editorial, como demuestran los casos de *La casa de los espíritus* (1982) de Allende y *Como agua para chocolate* (1989) de Esquivel. Si Antonio Skármeta había definido en 1981 la literatura de su generación como «vocacionalmente antipretenciosa, pragmáticamente anticultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo… es simplemente presentadora de él» (Skármeta 1981: 81), el *crack* se proponía en 1996 una propuesta inversa: una literatura ambiciosa arraigada en las grandes obras universales, de fuerte raigambre académica y con una voluntad de desafío a los métodos tradicionales de lectura. Puesto que el *boom* había nacido como una reacción contra formas de escritura agotadas —según Fernando Alegría, «la literatura hispanoamericana experimentó una crisis de tan vastas proporciones a mediados del siglo xx, que sus formas, estructuras y lenguaje se renovaron fundamentalmente» (Alegría 1985: 28)—, el *crack* se gestaba, en palabras de sus autores, como «una mera reacción contra el agotamiento; cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en dudoso magiquismo trágico» (VV. AA. 1996: 38). El mismo nombre de *crack* ejemplificaba esta fisura en la tradición hispanoamericana, el viaje regresivo desde *Rayuela*, *La casa verde* o *Cien años de soledad* hasta la narratividad de Allende, Esquivel o Skármeta, con escasas excepciones intermedias como *Terra nostra* (1975) de Fuentes, *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso, *La guerra del fin del mundo* (1981) de Vargas Llosa o *Crónica de la intervención* (1982) de Juan García Ponce. Se da la circunstancia de que 1996 acogió el nacimiento de otro texto teórico central en el estudio de la narrativa latinoamericana contemporánea: el prólogo a la recopilación *McOndo*, donde los novelistas chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez abogaban también por el abandono de los presupuestos mágicorrealistas, planteándose de forma irónica la problemática de la identidad del escritor latinoamericano ante la invasión del capitalismo globalizador.[6]

[6] Como ya sugiere el título del volumen, el prólogo de Fuguet y Gómez constituía un alegato contra el realismo mágico, respuesta a la necesidad del escritor latinoamericano por narrar las contradicciones culturales, políticas y económicas de su zona geográfica en pleno auge globalizador: «el nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (¿exótico?) como el Macondo real (que, a

En 1996, el *crack* hacía referencia a un conjunto de cinco novelas que, dentro de la dificultad de toda generalización, encarnaban con mayor o menor uniformidad los postulados teóricos del «Manifiesto»: *La conspiración idiota* de Chávez Castañeda, no publicada hasta el 2003, era una obra claustrofóbica sobre la fragmentación del recuerdo, la crueldad de la infancia y una conciencia autónoma de la novela construida a través de un intercambio de subjetividades. *Si volviesen sus majestades* de Padilla, una de las novelas más originales publicadas en México durante los noventa, se conformaba a través de una nueva koiné lingüística, mezcla del español del Siglo de Oro, la jerga informática, las convenciones del cine de Hollywood y el coloquialismo mexicano, paradigma de la confusión del escritor latinoamericano ante la globalización finisecular. *Memoria de los días* de Palou narraba, fusionando diferentes registros, la apocalíptica odisea de una secta cristiana en camino a Los Ángeles, microsociedad fracasada a causa de la avaricia de sus fervientes seguidores; del derrumbe de valores en la vida social contemporánea sugerido por Palou sólo era posible rescatar la escritura, personificada por el cronista de la secta, único superviviente y narrador del texto. Definida por la crítica como «una enciclopedia de amores fracasados» (Page Polo 1996), *Las Rémoras* de Urroz heredaba la estructura bipartita de *La tía de la julia y el escribidor* en una narración autónoma destinada a cuestionar, en una nueva referencia a Vargas Llosa, la validez del amor o el sexo como tablas existenciales del individuo. *El temperamento melancólico*, cuarta novela de Volpi, integraba los discursos narrativo, artístico y cinematográfico en una novela de profunda conciencia estructural sobre la historia de la melancolía y la inutilidad del arte como antídoto contra el *ennui* espiritual de nuestro tiempo. En general se trataba de cinco novelas con una profunda conciencia estructural, una voluntad de fusionar distintos géneros y que respondían uniformemente al ideal de «novela totalizante» de cierta dificultad lectural inspirado en el *boom* que había sido delimitado teóricamente en el «Manifiesto». Aunque los autores mantuvieron sus vínculos personales, el espectro cronológico situado entre 1996 y el 2000 se encontró determinado por sus estudios doctorales fuera de México —sólo Palou permaneció en su Puebla natal— en una forma de «exilio voluntario» que recordaba en cierta

todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald´s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos» (Fuguet y Gómez 1996: 15).

manera el recorrido biográfico de los autores del *boom* en los sesenta.[7] Nueva Imagen publicó en 1997 novelas de Chávez, Palou, Urroz y Volpi, y la escritura de relatos-espejo a cargo de estos dos últimos autores —*Herir tu fiera carne* y *Sanar tu piel amarga*— fue el único evento significativo en el grupo durante el último lustro del siglo.

Son los prolegómenos a una tercera etapa en la historia del grupo: el proceso de internacionalización comenzado a partir de 1999 por la acogida editorial en España de *En busca de Klingsor* y *Amphitryon*, convertidas hoy en el paradigma de la novela del *crack* fuera de México. Premiadas respectivamente con el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral y el Primavera de Espasa Calpe, las novelas de Volpi y Padilla respondían a la voluntad teórica de crear una narrativa autónoma, de intenciones cosmopolitas y cercana al ideal de novela «diversificada, crítica y ambigua» (Fuentes 1969: 31) que Carlos Fuentes había reclamado en 1969 para la tradición hispanoamericana. Si en el «Manifiesto» los autores del *crack* se proponían «lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno, [resultado de] un mundo cuya massmediatización lo lleva a un fin de siglo trunco en tiempos y lugares» (Chávez 1996: 38), *En busca de Klingsor* y *Amphitryon* planteaban borgeanamente el poder del azar en la historia de Europa, heredando la prolífica tradición cosmopolita mexicana del Ateneo de Juventud, Contemporáneos y, sobre todo, la Generación de Medio Siglo, precedente del grupo a través de la obra de Elizondo, Pitol, Pacheco y García Ponce. Acompañada de comentarios positivos de Fuentes y Cabrera Infante, *En busca de Klingsor* situó en el mapa literario internacional al *crack*, que finalmente cruzó el Atlántico durante el otoño del 2000: la decimoctava edición de la Fira de Barcelona, Liber 2000, tuvo a México como país invitado y en el programa de eventos se otorgó un espacio central al *crack* con motivo de la publicación en Muchnik de *Tres bosquejos del mal* y de *Paraíso clausurado*, novela inédita de Palou.

El salto internacional del *crack* vino acompañado por un cambio en su configuración: Chávez Castañeda no viajó a España y sí lo hizo Vicente Herrasti, evidenciando dos obstáculos críticos para un estudio unitario del grupo. En

[7] Algo semejante había advertido José Donoso en relación con los escritores del *boom* en la década de los sesenta: «el exilio es otro de los elementos legendarios que la crítica del continente rara vez perdona, y al condenarlos por "vivir alejados de los problemas nacionales", los acusan de cosmopolitismo desraizado» (Donoso 1972: 72).

primer lugar, la incógnita sobre su composición: ¿quiénes constituían el *crack* en el otoño de 2000? ¿Era parte de su nómina Chávez Castañeda, quien se había declarado públicamente al margen? ¿Se puede considerar autor del *crack* a Vicente Herrasti, quien antes de 2000 no había participado en proyecto alguno con el resto del grupo? ¿En qué posición quedaba Alejandro Estivill? En realidad, se trataba sólo de la punta del *iceberg* de cuestiones de mayor consideración terminológica: ¿se encontraba el *crack* abierto a nuevos narradores? ¿Existen «escritores del *crack*» o —como se propugnó en un principio— solamente «novelas del *crack*»? Para un estudio de la cuestión sería necesario comenzar delimitando a quiénes se han considerado en algún momento autores del grupo, empresa no del todo sencilla por la ausencia de unos parámetros teóricos estables. El segundo problema crítico radica, precisamente, en la imposibilidad de encontrar una unidad estética en la obra del grupo: *Diorama*, la novela de Herrasti publicada en España por Muchnik, era un relato de estilo gótico donde la brujería ejercía como motivo temático y como técnica narrativa, sin referentes en la tradición mexicana o en el *crack* a excepción de *Aura* de Fuentes e «Imposibilidad de los cuervos» de Padilla. La carrera literaria de Pedro Ángel Palou ejemplifica como ninguna otra la dificultad de encontrar una línea estética uniforme en el grupo; si bien la conciencia estructural y variedad polifónica hacían de *Memoria de los días* una obra heredera del *boom* —como así hizo constar el grupo—, sus dos novelas de 1997 se alejaban, por el contrario, de lo expresado en el «Manifiesto»: *Bolero*, pretendida parodia de la novela rosa, no consumaba nunca sus intenciones revelando, por el contrario, una fácil percepción existencial no lejana del sentimentalismo del *posboom* que el *crack* había pretendido desterrar de las letras hispanoamericanas. En *El último campeonato mundial* el autor llevaba a cabo un experimento humorístico con diferentes materiales textuales y extratextuales, desde partituras musicales hasta carteles, pasando por actas arbitrarles, caracteres ideográficos, partituras musicales y fotografías de variados orígenes (incluida la famosa toma del suplicio chino de *Farabeuf*), conformando un *collage* con referentes teóricos en aquello que Shaw definió como el posmodernismo de la narrativa hispanoamericana (Shaw 1999: 373-375). ¿Deben considerarse «novelas del *crack*» a obras tan diferentes como *Diorama*, *En busca de Klingsor*, *Bolero* o *El último campeonato mundial*? ¿Qué planteamientos comparten? En este punto no resultaba posible —como si lo era en la época del «Manifiesto»— establecer un nexo teórico que englobara a todos los textos del *crack*. La cuestión necesita un estudio de mayor profundidad desde su perspectiva estrictamente formal, pues es precisamente en el

período 1996-2000 cuando la crítica y el periodismo abandonan la acepción *novelas del crack*, aplicada a los cinco textos fundadores, desplazando el énfasis hacia el término *escritores del crack*.

Ya en el siglo XXI el grupo se ha diversificado de forma paralela a la experiencia cosmopolita de sus autores, que en el caso de Padilla y Volpi condujo a cargos diplomáticos en las embajadas culturales de México en Londres y París. Siguiendo el camino iniciado por *En busca de Klingsor* —traducida hoy a diecinueve idiomas— novelas de Padilla, Palou, Urroz y Volpi han llegado al público de distintos países fuera del ámbito hispánico. El evento grupal más significativo desde 1996 ha sido la aparición del volumen *Crack. Instrucciones de uso* en el 2004, que por primera vez incluía ensayos de los siete autores y la ficción *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, nunca publicada hasta entonces. Firmado por sus siete miembros, el capítulo «Instrucciones de uso» actualizaba los valores teóricos del «Manifiesto» de 1996 en torno al ideal de una «novela totalizadora», ampliada explícitamente a nuevos referentes latinoamericanos no citados en el primer texto (Carpentier, Guimarães Rosa, Lezama Lima, Roa Bastos, Piglia o Bryce Echenique), así como de la tradición no hispánica (Beckett, Faulkner o Kundera). Se mantenía el retorno al *boom* como modelo («es nuestra ciudadanía, que nos dignifica ante el mundo» (VV. AA. 2004: 192) y el rechazo al *posboom* del último cuarto de siglo, y el *crack* se hermanaba con otras agrupaciones literarias en el mundo, de similar encuadre cronológico, como la generación mutante colombiana, los All Hail the New Puritans ingleses, los jóvenes caníbales italianos y el *McOndo* de Fuguet y Gómez. Frente al tono de solemnidad prescriptiva que un sector había criticado en el «Manifiesto» de 1996, «Instrucciones de uso» se caracterizaba por una aproximación irónica destinada a subrayar la noción del *crack* como «broma en serio» (VV. AA. 2004: 13). Al margen de *Crack. Instrucciones de uso*, en agosto del 2006 el *crack* cumplió diez años y el motivo fue aprovechado por la *Revista de la Universidad de México* para la publicación de un número especial de aniversario con artículos de Estivill, Padilla, Urroz y Volpi, los primigenios fundadores del grupo.

Estéticamente, ha sido una constante desde el modernismo la dualidad en la tradición en torno al acercamiento a la literatura como reflejo de la identidad de Hispanoamérica a través de su lenguaje, temática y ambientación geográfica (la del romanticismo, el criollismo, Rivera, Azuela o Rulfo) y, por el otro lado, la idea de una novela igualmente hispanoamericana que no refiere necesariamente su ambiente espacio-temporal inmediato, abandona las particularidades lingüísticas del continente y amplía sus perspectivas a mundos ajenos al con-

texto social y geográfico del escritor (la del modernismo, la vanguardia, Alfonso Reyes o Borges); como le sucedió al *boom*, el *crack* no acepta una reducción simplista como la propuesta y ha sabido ser a la vez latinoamericano y cosmopolita, fusionando ambas tendencias con el objeto de vincular su obra a la gran tradición universal. De la misma forma que se puede estudiar el *boom* desde la perspectiva de cada uno de sus autores, pero también como fenómeno que los aglutina —y lo mismo se puede decir de otras agrupaciones literarias como la generación del 98, la generación del 27 o contemporáneos—, la obra de los siete autores del *crack* mantiene una identidad estética individual que los hace aparecer como representantes de diferentes tendencias y subgéneros narrativos, sin por ello perder su esencia como grupo; es aquí donde se revela una pluralidad narrativa que impide su clasificación como tendencia literaria.

Así, en el ámbito del *crack* la obra de Eloy Urroz (1967) se acerca con mayor exactitud al *boom* en la subversión del tiempo cronológico lineal, la técnica cervantina del relato dentro del relato (*Las almas abatidas* del 2000 y *Un siglo tras de mí* del 2004) y la construcción de universos autónomamente sostenidos en torno al lenguaje (*Las Rémoras* de 1996); su novelística le debe mucho a Vargas Llosa en el cuestionamiento del amor y el sexo como tablas de salvación existenciales, aunque en su última etapa —*Fricción* (2008)— ha evolucionado hacia una celebración del realismo grotesco bakhtiniano en la línea de *Domar a la divina garza* de Pitol; según Quintana Tejera, Urroz «se encuentra a la cabeza del proceso creador que se han propuesto los jóvenes del "Crack"» (Quintana 2003: 55). La obra de Ignacio Padilla (1968) —autor de *Si hace Crack es Boom*, un breve ensayo autobiográfico sobre la historia del grupo— se encuentra determinada por la maestría en el género corto y una preocupación casi neoclásica por el estilo: abandona pronto sus orígenes en torno al realismo mágico rulfiano (*La catedral de los ahogados* de 1995) para alcanzar su madurez con la búsqueda cosmopolita de escenarios universales, subordinada a una voluntad de normalización del absurdo que recuerda tanto a Borges, Onetti o Pitol como a autores de muy distintas tradiciones europeas; así lo atestiguan los grotescos impostores que protagonizan *Amphitryon* (2000), el indefenso narrador de *Espiral de artillería* (2004), los locos viajeros de *Las antípodas y el siglo* (2001) o el sherpa imposible de *La Gruta del Toscano* (2006). Traducida a una veintena de idiomas, la obra de Jorge Volpi (1968) se estructura en torno a un concepto de novela-ensayo de fuerte carga filosófica y metafísica, enfocada hacia la historia y literatura de México (*A pesar del oscuro silencio*, *La paz de los sepulcros* y «Días de ira») tanto como a las disciplinas humanísticas europeas y estadounidenses

(la «Trilogía del siglo xx» que integran *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* y *No será la Tierra*); su pesquisa de conocimiento conduce a un descreimiento socrático cuyo principal referente hispanoamericano es Borges; en 1999, Carlos Fuentes afirmó sentir «especial orgullo y satisfacción en celebrar la llegada de Jorge Volpi al escenario de la literatura en castellano. La muerte es inevitable, pero la continuidad de la vida también» (Fuentes 1999).

Autor de veinte novelas de importante variedad genérica y temática, Pedro Ángel Palou (1966) comprende el género como una forma de experimentación estética asociada a la reflexión filosófica (*Paraíso clausurado*) y la crónica histórica (Zapata y Morelos: *Morir es nada*), inclinada por momentos hacia el sentimiento lírico (*Demasiadas vidas*, *La casa de la magnolia* o *Qlipoth*); esta diversidad revela un común desengaño existencial, legado del descreimiento de Cioran, Pessoa, Unamuno o Villaurrutia que construye en la tradición mexicana, según Daniel Sada, «una literatura que ya nos hace falta» [Sada 2003]. Influida por el género cinematográfico y la literatura milenarista, la obra de Chávez Castañeda (1961) carga un tono metafísico de amargura y desengaño surgido a partir de la narración del Apocalipsis en su concepción íntima nietzscheana (*La conspiración idiota* de 1996 y *Estación de la vergüenza* de 1999), a partir de los motivos más recónditos del subconsciente humano (*El fin de la pornografía* del 2005) o en forma de grandes cataclismos sociales y naturales que ejercen igualmente como metáfora de la decadencia espiritual del individuo (*El día del hurón* de 1997 y *El libro del silencio* del 2006). Por otro lado, *El hombre bajo la piel* (2002), «quizá la [novela] que representa el relieve más importante en las letras recientes, por su calidad y su raritud» (Chávez y Santajuliana 2003: 45), es la única incursión en el género de Alejandro Estivill (1963): un monólogo interior que pretende rescatar al «Superhombre» oculto bajo la personalidad de un profesor de teología mexicano habitante, junto a extraños personajes, de un edificio residencial de Boston. Finalmente, la obra de Vicente Herrasti (1968), último escritor en unirse al *crack*, ha evolucionado desde los escenarios arquitectónicos, urbanos y naturales marcadamente europeos de *Taxidermia* (1994) y *Diorama* (1998) hasta la recreación del canon retórico clásico en *La muerte del filósofo* (2003), conformando una novelística que consigue, según ha destacado la crítica, «alejarse y despreocuparse de las modas literarias en turno» (Ríos 1999).

El *crack* no puede comprenderse hoy sin el diálogo que ha mantenido con la crítica, los lectores y las compañías editoriales desde su formación en 1996: los vínculos con el medio, condición *sine qua non* de la escritura en el siglo xxi, ase-

guran la supervivencia del *crack,* lo despojan de la posesión de los autores que lo inventaron y mantienen, de forma paralela, su identidad como fenómeno abierto a la discusión crítica. En ello no se aleja sustanciosamente de la exégesis de cualquier obra literaria, cuyo valor histórico termina consolidándose por una conjunción de factores que poco o nada tienen que ver con la voluntad de quien la escribe. El eslabón entre el valor intrínseco de la obra literaria y su proyección pública, muchas veces establecido a partir de una cuestión de azar a merced de circunstancias extraliterarias, enterró en el olvido a escritores universales que apenas trascendieron más allá de sus propias tradiciones: contra la popularidad canónica de García Márquez pocos recuerdan hoy, en comparación, a Mejía Vallejo fuera de Colombia; la fama mundial de Carlos Fuentes no fue secundada internacionalmente, sin embargo, por sus contemporáneos de la Generación de Medio Siglo; tampoco ha justificado la historia a Macedonio Fernández frente a la inmortalidad literaria de su alumno Borges. En realidad, un elemento de identidad decisivo del *crack* ha radicado en el intercambio de subjetividades con la crítica mexicana, española e internacional, dialéctica que se ha desarrollado a lo largo de tres etapas:

— La recepción del *crack* en los ámbitos literarios mexicanos, con motivo del «Manifiesto» de 1996, fue unánimemente negativa: se le acusó de constituirse como una maniobra publicitaria de Nueva Imagen destinada a aumentar la venta de libros; de autoerigirse mesiánicamente como grupo salvador de las letras universales de finales de siglo y de llevar a cabo el papel simultáneo de escritor y crítico de sus propios textos literarios. Aquí comienza a perfilarse la nómina de críticos mexicanos que han mantenido una intensa dialéctica con el grupo: Christopher Domínguez Michael hablaba ya entonces de «mercadotecnia "generacional" de dudosa eficacia» (Domínguez 1996: 29) y el escritor Guillermo Fadanelli los acusaba de haberse levantado demiúrgicamente en el nombre del debe ser literario.[8] Considerada por algunos una mafia literaria —no muy diferente a la que describía Piazza en su controvertida novela del mismo título en 1968— tampoco ha faltado en México quien prefigure la pronta diso-

[8] Afirma sarcásticamente Fadanelli, adoptando la voz de los escritores del *crack*: «nuestra comunicación no es con los hombres, sino con Dios. Nuestra literatura no es mortal, sino trascendente; porque nosotros sabemos que tú puedes ser inteligente, que tú no eres lo que te han hecho creer, que tú sólo necesitas la fe. I think this face is the face of Christ himself. Y es que los tiempos de la humildad han pasado. ¿Por qué esperar, con esa estúpida sabiduría oriental, a que las cosas vayan tomando su lugar? Si algo se encuentra a nuestro favor es el hecho de habernos levantado en nombre del debe ser» [Fadanelli 1996: 14].

lución del grupo.[9] Entre las críticas publicadas sobre el *crack* en 1996 y 1997 en *Sábado* de *unomásuno*, *El Ángel* de *Reforma*, *El financiero*, *Vuelta* y *Novedades* debemos prestar atención a la reseña de Gerardo Laveaga, el primero en apuntar, a pesar de la escasa perspectiva histórica, la problemática crítica que habría de acompañar al grupo hasta nuestros días: la imposible unificación formal y temática de la obra de siete escritores —cinco en aquel momento— con distintos intereses literarios y que una década después contarían con más de sesenta novelas publicadas. Se planteaba ya entonces el dilema de analizar las novelas de los autores del *crack* o, por el contrario, ceñirse exclusivamente a sus posicionamientos teóricos: en este sentido resulta legítima la protesta de Chávez, Padilla, Urroz o Volpi, quienes han citado repetidamente que la cobertura crítica al grupo en esta época nunca se encontró apoyada por el análisis literario de las obras literarias *per se*.

— La segunda etapa coincide con la acogida internacional del grupo a partir de 1999, con motivo de los premios otorgados a Padilla y Volpi y la aparición en España, un año después, de los textos publicados por Muchnik. Aunque con alguna excepción significativa —el artículo «Literatura enmascarada» de Aparicio Maydeu en *ABC* es un ejemplo ilustrativo de ello— la prensa española otorgó al grupo el reconocimiento negado en su país de origen: *El País* habló del «Dream Team» mexicano y de su «vasta cultura, inteligencia provocadora, cierta arrogancia simpática y accesible y mucho amor a la literatura» (Mora 2000) y García Jambrina reclamaba «la atención sobre un grupo de escritores que viene trabajando desde hace años en la sombra, contra viento y marea, por una literatura con mayúsculas» (García Jambrina 2000). En México, por el contrario, continuó el debate crítico: Mauricio Montiel atacó el interés de sus autores por la distribución editorial, dejando en un segundo plano «la lucha con ese ángel terrible que es el lenguaje» (Montiel 2002) y, para Fadanelli, el reconocimiento de Seix Barral a *En busca de Klingsor* permitía vislumbrar en la distancia que «el Premio Biblioteca Breve nace (renace) muerto y pierde la importancia que tuvo en el pasado» (Fadanelli 2000). En un ejemplo más de la controversia crítica en México, el intelectual Armando Pereira excluyó *crack* de

[9] Guadalupe Sánchez Nettel apuntaba a esta hipótesis como evidencia definitiva del fracaso grupal del *crack*: «lo más probable es que, llevados por sus divergencias, estos cinco narradores se separen o por lo menos que el grupo no continúe con la acelerada dinámica que los ha caracterizado hasta ahora» (Sánchez Nettel 1998: 47).

su *Diccionario de la literatura mexicana: siglo* XX (2000) donde sí incluía a otras tendencias y agrupaciones literarias de menor proyección internacional.

— La tercera etapa se ha encontrado determinada por la extensión del *crack* fuera del mundo hispánico, con artículos constructivos como el de Ramón Chao en *Le Monde* («Jorge Volpi, chef de file du groupe "Crack"») en el 2001 o el de Nicole LaForte en *New York Times* («New Era Succeeds Years of Solitude») en el 2003. La academia ha despertado al fenómeno y existen tesis doctorales sobre el grupo —o sobre alguno de sus autores— en universidades de México, España, Francia, Estados Unidos e, incluso, Corea del Sur. Se imparten clases sobre el *crack* como grupo o generación en la Universidad Diego Portales de Santiago de Chile y en la University of Houston en Texas, y en los círculos académicos comienza a frecuentarse una estructuración genealógica del *crack* como heredera de la gran narrativa hispanoamericana de los cincuenta y los sesenta, como han demostrado las opiniones de Philip Swanson y José Luis de la Fuente, críticos de un probado prestigio en Estados Unidos y España.[10] En México, como ha sucedido desde mediados de los noventa, la contienda dialéctica entre el *crack* y sus críticos nunca ha dejado de mantenerse vigente: quizás el artículo de mayor controversia al respecto haya sido el publicado por Domínguez Michael en marzo de 2004 bajo el título «La patología de la recepción», donde se aludía a la superficialidad de su propuesta literaria, cuestionándose además la naturaleza falsamente cosmopolita del *crack* y justificando su éxito en Europa a partir de un desconocimiento peninsular, de raigambre postcolonial, sobre la tradición narrativa mexicana.[11] En México, la discusión crítica se ha extendido a la elección de un título anglófilo y a la denuncia de un concepto de literatura entendido como *cut and paste* (Castillo 2006).

---

[10] Philip Swanson subrayó el valor del *crack* como heredero del *boom*: «aunque sin la pirotecnia estructural y artificial de algunas novelas del "Boom", la calidad seria pero lúdica, compleja pero atractiva de sus ficciones profesionales y eminentemente comerciales, convierte a Volpi y Padilla, si hay que contextualizarlos, en herederos del "Boom"» (Swanson 2004: 103). José Luis de la Fuente definió el *crack* de acuerdo a «la voluntad de crear una literatura cuyo protagonismo lo asumiera la misma literatura, lo que vincula al grupo a una tradición hispanoamericana de ascendencia borgeana» (De la Fuente 2005: 236).

[11] Domínguez Michael atribuyó la proyección internacional del *crack* a una supuesta ignorancia de la crítica española sobre la literatura latinoamericana: «la engañifa de que había una nueva novela mexicana, sólo por el hecho de que en ella no apareciesen ni México ni los mexicanos, fue atendida por los generalmente obtusos periodistas matritenses, que hacen la marcha entre el Círculo de Lectores y la Casa de América» (Domínguez Michael 2004: 49).

A pesar de las enconadas diatribas, el debate crítico es uno de los elementos necesarios para la supervivencia del *crack* en los círculos literarios y académicos, si no el factor esencial que mantendrá su vigencia en el futuro. Más preocupantes resultan los errores de interpretación que, gracias a las nuevas tecnologías, se han extendido con profusión contribuyendo peligrosamente a su inestable definición terminológica. Críticos como Curiel Rivera, Rubén Hernández y sobre todo Alex Salmon —reseñista del periódico español *El Mundo*— han identificado erróneamente una ruptura del *crack* contra quienes son, en realidad, sus abuelos literarios, el *boom* y la generación de medio siglo. Pero quizás el mayor problema al respecto se encuentre en la nómina de escritores que han sido en algún momento adscritos al *crack* sin apenas coincidencias literarias con alguno de sus miembros: víctimas de este error han sido los novelistas mexicanos Mario Bellatin (Miklós 2000: 25), Susana Pagano (Lucas 2002), Pablo Soler Frost —autor de novelas ambientadas en espacios remotos, como *La mano derecha (novela con fotografías)*—, Adrián Curiel Rivera —que paradójicamente había cuestionado la identidad del grupo en su artículo «El "Crack" y las vanguardias artísticas»—, Josefina Estrada —a quien Volpi presentó en Madrid su novela *Virgen de medianoche* en junio de 1996 (Gallego 1996: 27)— y Cristina Rivera Garza, esta última obligada continuamente a disociarse en público de su pertenencia al *crack* (Hong y Macías Rodríguez 2007). Cabe destacar, como paradigma de este obstáculo crítico, el artículo de 2000 «Otras voces» de Enrique Vila-Matas, donde se englobaba bajo el término *crack* a toda una generación de escritores latinoamericanos nacidos en los cincuenta y los sesenta que tenían en común una originalidad literaria heredera del *boom*. Según el autor de *Bartleby y compañía*, bajo esta etiqueta se amparaban los escritores mexicanos Daniel Sada y Juan Villoro, los argentinos Gonzalo Garcés, César Aira y Rodrigo Fresán, el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa y el chileno Arturo Fontaine.[12] Se han ido construyendo poco a poco falsos arquetipos en torno al *crack* que conviene desterrar de sus estudios críticos: frente a su interpretación vanguardista como una literatura de ruptura absoluta —propiciada por su presentación formal a través de un manifiesto— el *crack* ha fijado sus raíces en escritores de la tradición narrativa mexicana, latinoamericana y universal. Frente a quienes lo

[12] En *Crack. Instrucciones de uso* Volpi postulaba irónicamente que «los miembros del "Crack" también consideran miembros del "Crack" a los siguientes compañeros de ruta, independientemente de su voluntad: Cristina Rivera Garza, Mario Bellatin, Rosa Beltrán, Mario González Suárez, Edmundo Paz Soldán, Alberto Fuguet, Santiago Gamboa, José Manuel Prieto, Belén Gopegui, Rodrigo Fresán y Fernando Iwasaki» (VV. AA. 2004: 180).

consideran un tipo de narrativa de temática germana, apenas tres novelas de *crack* —un cinco por ciento de su producción total en el género— han estudiado las huellas del nazismo en Europa (*Amphitryon*, *En busca de Klingsor* y *Malheridos* de Palou). Frente a su crítica de escapismo y evasión de la identidad mexicana, no llegan a la decena las novelas que evade abiertamente la temática nacional, mientras otras han tenido como protagonistas centrales a líderes de la independencia (*Morelos: morir es nada* de Palou), guerrilleros de la Revolución (*Zapata* de Palou y *Fricción* de Urroz) o escritores de Contemporáneos (*A pesar del oscuro silencio* de Volpi y *En la alcoba de un mundo* de Palou).

Aunque no se cuestiona la relación formal del *crack* con el *boom* —es, de hecho, uno de sus principios estéticos— los condicionantes extraliterarios que rodearon a sus respectivas épocas históricas impiden su categorización como fenómenos similares. Ambos coincidieron en vivir en dos décadas que tenían en común la importancia de la industria editorial española como catalizador de la narrativa latinoamericana, paso iniciático hacia una proyección internacional fuera del mundo hispánico en el que contribuyeron decisivamente las editoriales peninsulares: en 1999 Seix Barral revitalizó Biblioteca Breve después de veintisiete años —si bien hoy todo hace indicar que su valor se ha reducido al de un mero vehículo publicitario— y muchos señalan a Antonia Kerrigan como heredera simbólica de Carmen Balcells en el ámbito de las transacciones editoriales. Sin embargo, en los sesenta no existían los conceptos de globalización y deslinde de fronteras tan en boga a finales del siglo xx, y no se puede negar que en las últimas décadas ha existido una modificación universal del concepto de nacionalidad que había constituido, cuatro décadas atrás, una de las bases ideológicas del *boom*. Los avances en el intercambio de información, el tratamiento mediático, los cambios en la industria editorial y los nuevos conceptos comunicativos —Internet y el correo electrónico— han unificado modelos culturales, reformulado el concepto de frontera geográfica y provocado un replanteamiento del diálogo cultural entre Hispanoamérica y el mundo. En su ensayo *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Carlos Monsiváis ha sabido demostrar que los cambios a escala mundial trajeron como consecuencia el nacimiento de una nueva (pos)modernidad en el subcontinente, favorecida por la cada vez mayor atracción por la forma de vida de las culturas del primer mundo, influjo que sólo empezaba a vislumbrarse tres décadas atrás y que ha alcanzado a la cultura de masas y, sólo con un breve retraso, a la difusión del

texto literario.[13] De ello se han podido beneficiar los nuevos narradores hispanoamericanos para acceder a un número de traducciones que antes de los noventa sólo podían imaginar escritores del «canon»; sin embargo, criticar el *crack* por su viabilidad mercadotécnica supone aislarlo del montante comercial alrededor de la difusión de la literatura a finales del siglo xx y principios del xxi, mal necesario del que también participan actualmente los autores consagrados del *boom* y que resulta imposible de separar de los mecanismos de distribución de los libros, desde su escritura hasta la llegada del ejemplar a las manos del lector. Aunque ello ha permitido una mayor difusión de productos culturales en Hispanoamérica, no deja de existir un contraste en los escenarios de fondo entre la oposición revolucionaria de los sesenta —extendida a lo largo del continente— y los nuevos vínculos culturales con los países del primer mundo en el siglo xxi, diferencia de base que debe ser tenida en cuenta en el análisis de las distintas épocas que acogieron al *boom* y al *crack*. Miembros de una generación sin contienda, los escritores latinoamericanos nacidos en los sesenta solamente han tenido que reaccionar —que no es poco— contra el capitalismo globalizador del vecino del norte, y en algunos casos lo han hecho sin perder la ironía como en el famoso prólogo a *McOndo* de Fuguet y Gómez.

Durante el *boom* coincidieron características unitarias en los países hispanoamericanos imposibles hoy, como el aglutinamiento de intelectuales, escritores y artistas en torno a la Revolución cubana y la intercomunicación entre los autores de diferentes naciones hispanoamericanas que tuvo lugar en forma de actitud de rechazo ante el imperialismo político, cultural y económico de fuerzas externas, principalmente la amenaza de regímenes militares confirmada más tarde en Chile, Uruguay o Argentina. La Revolución cubana de 1959 fue el suceso histórico que aglutinó ideológicamente a los intelectuales de la época y no fueron una excepción los autores del *boom*, quienes no ocultaron públicamente su compromiso con la izquierda, pero evitando, en todo momento,

[13] Según Monsiváis «en la segunda mitad del siglo xx las mayorías se adueñan a su modo de lo que había sido el fervor de las élites. El apego a "lo norteamericano" (el confort, la tecnología, el individualismo, el automóvil como cacería de horizontes) es avasallador. De nuevo, se confunden aportaciones indispensables y mensajes ideológicos, y la mentalidad competitiva de quienes no compiten se agrega a la compra de televisores, radios, transistores, licuadoras, grabadoras, lavadoras eléctricas, computadoras. Y la seducción es tanto más efectiva cuanto que identifica a cualquier forma de consumo con la rendición ideológica y el rechazo a la crítica, lo que concede a la industria cultural una influencia desproporcionada» (Monsiváis 2000: 225-226).

hacer de su literatura un medio de propaganda política.[14] En una encuesta de la revista *Casa de las Américas,* Vargas Llosa y Cortázar confirmaron su fe en el socialismo, pero defendiendo a la vez la autonomía de su trabajo respecto a su posición ideológica, en una opinión que refleja la relación entre literatura y compromiso en la época; en el *crack* tampoco se ha concebido el género novelístico como un instrumento directo de cambio social o ideológico como lo encontramos, por ejemplo, en el *posboom* de Allende, Benedetti o Giardinelli. Urroz (*El águila, la serpiente y el tucán*) y Volpi (*La imaginación y el poder* y *La guerra y las palabras*) se han significado por la publicación de ensayos políticos y no deja de existir en el *crack* una actitud similar a la del *boom* de compromiso exclusivo con la palabra en un espacio estrictamente literario, aquello que Rodríguez Monegal definió en su día como el «*engagement* sólo estético» (Rodríguez Monegal 1988: 142). La ausencia de postulados sociales o ideológicos en el «Manifiesto» y en textos teóricos posteriores del grupo obliga a cuestionar cualquier intención política en la propuesta; no se puede negar tampoco que el grupo ha carecido del clímax ideológico que define a toda generación: Sicilia definió a los narradores mexicanos nacidos en los sesenta como la generación fría y ni siquiera el cambio político en las elecciones de 2000 es un evento hoy de suficiente significación histórica como para vincularlo a efectos de índole literaria. Por mucho que insista la crítica, el *crack* no es una generación: a pesar de la coincidencia cronológica en el nacimiento de sus autores, la formación académica similar, y el vínculo de amistad que los ha mantenido unidos, no ha crecido en torno a una crisis histórica que los aglutine y —como ha pretendido demostrar este ensayo— tampoco sigue una cosmovisión estética uniforme que permita definirlos generacionalmente.[15]

---

[14] Para José Miguel Oviedo «la presencia de la revolución cubana operó como un fenómeno catalizador de la vida política, cultural y artística continental. Especialmente, los intelectuales comprendieron la hermosa lección que dejaba esa primera —y hasta ahora única— revolución socialista de América: la utopía se había convertido en una realidad difícil, conflictiva y, por ello mismo, más admirable; no bastaba defenderla: se necesitaba, repensar todo y actuar en consecuencia» (Oviedo 1988: 432).

[15] No podemos sino estar de acuerdo con Adolfo Prieto, quien en su estudio de la narrativa hispanoamericana del siglo xx señaló que «el concepto de *conflicto generacional* no debe sobrevalorarse al extremo de resumir en él la dinámica que moviliza el curso de la historia o de atribuirle el carácter configurador de las más profundas agitaciones sociales» (Prieto 1988: 407). Se ha postulado aquí una definición del *crack* como grupo de acuerdo a las palabras de Rodríguez Monegal: «me parece mejor [...] hablar de grupos más que de generaciones. O, si hablo de generaciones que se entienda que no ocupan compartimentos estancos y que muchos de los

En un ámbito exclusivamente literario, el *crack* participa de la propuesta de herencia y ruptura, clasicismo y vanguardia, tradición y renovación que autores como Cuesta y Paz han utilizado para explicar la formación genealógica de las letras hispanoamericanas. Acuñando el término *tradición de la ruptura*, Octavio Paz acertó a definir cronológicamente el flujo creativo de la creación literaria del continente; en el primer capítulo de *Los hijos del limo* el poeta y ensayista afirmaba que lo antiquísimo no es un fin, sino un comienzo; que el pasado es una edad venidera, un tiempo que muere y resucita al final de cada ciclo; que lo moderno es una tradición o, dicho de otro modo, que la literatura mexicana e hispanoamericana, al igual que otras tradiciones, se fundan sobre un proceso cíclico de ruptura y continuidad:[16]

> El remedio contra el cambio y la extinción es la recurrencia: el pasado es un tiempo que reaparece y que nos espera al fin de cada ciclo. El pasado es una edad venidera. Así, el futuro nos ofrece una doble imagen: es el fin de los tiempos y es su recomienzo, es la degradación del pasado arquetípico y es su resurrección. El fin del ciclo es la restauración del pasado original —y el comienzo de la inevitable degradación. (Paz 1993: 21)

Del latín *traditio* o *entregar*, la tradición equivale a una identidad literaria construida a través de un proceso cíclico de muerte y resurrección, que se inserta en una conciencia de sentido histórico y que adquiere su valor mediante la actualización simultánea de las obras literarias que la preceden, al margen de manipulaciones institucionales, mercadotécnicas o nacionalistas. A través de su adscripción teórica y práctica a elementos fundacionales de la tradición mexicana —contemporáneos, la generación de medio siglo, Cuesta, Fuentes o Pitol, entre otros— e hispanoamericana —Borges, Onetti, Cortázar, Donoso y Vargas Llosa, por citar sólo los más representativos— el *crack* participa de

más originales creadores de la nueva novela latinoamericana escapan más que pertenecen a su generación respectiva» (Rodríguez Monegal 1988: 155).

[16] La definición de Paz resulta exacta y pertinente: «se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición. Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra, ¿puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e interrumpe la continuidad? Y hay más: inclusive si se aceptase que la negación de la tradición a la larga podría, por la repetición del acto a través de generaciones de iconoclastas, construir una tradición, ¿cómo llegaría a serlo realmente sin negarse a sí misma, quiero decir, sin afirmar en un momento dado, no la interrupción, sino la continuidad?» (Paz 1993: 29).

este movimiento cíclico entre el pasado y el presente, actualizado en el aquí y el ahora de la creación literaria y que anula las oposiciones entre lo antiguo y lo nuevo; en esta participación del ciclo universal e histórico radica quizá su garantía de supervivencia en la narrativa hispanoamericana del siglo xxi, bajo la pátina crítica de escritores venideros. Sugieren esta línea de pensamiento las apreciaciones de autores consagrados de la tradición mexicana que, invitados por el *crack*, han aceptado cortésmente sentarse a la mesa de sus nietos literarios; en 2000 Sergio Pitol celebró la importancia de la dialéctica mantenida entre el *crack* y la crítica: «siento un gran placer por los éxitos del grupo del "Crack". [...] Y lo que más me regocija son los celos que están provocando sus triunfos en los críticos que les injuriaron. Nos han dado una lección a todos por su responsabilidad en la creación» (Salmon 2000). En 2003, Elena Poniatowska publicó un doble artículo en *La Jornada* que, bajo el título «Box y literatura del "Crack"», ensalzaba la llegada del grupo a los escenarios de la narrativa mexicana y su adscripción a la literatura escrita en la época del *boom*.[17] Carlos Fuentes afirmaba no saber nada del *crack* en junio de 2000 («he leído sobre esa "generación del crack" y me pregunto qué será» (Islas 2000), pero apenas unos meses después admitía que «les debo más a ellos de lo que ellos me deberán a mí» (Rituerto 2000: 24) y, en una charla de 2003, definió a algunos de sus miembros como «hijos bien amados» (Pallais 2004).

Como otros términos que han pretendido ofrecer una visión general de la narrativa hispanoamericana a partir de los sesenta —*posboom*, posmodernismo y *boomerang*, entre otros— será la perspectiva histórica el único instrumento que permita fijar críticamente la posición de cada autor, grupo o tendencia en la narrativa de finales del siglo xx y principios del xxi. Queda abierta, por tanto, la incógnita del espacio futuro del *crack* en la literatura hispanoamericana: imaginemos, entonces, dos hipótesis para el futuro. En un primer escenario el término ha evolucionado negativamente hacia una indefinición total, englobando

[17] Escribía Poniatowska que «hace años Kid Palou, Kid Volpi, Kid Urroz, Kid Padilla, Kid Chávez Castañeda, Kid Herrasti noquearon a la literatura mexicana con un manifiesto que mandó a la lona a las mafias, el grupo de *Vuelta*, el de *Nexos*, el de *La cultura en México*. Nada de lo pasado valía, los escritores eran una mierda, había que barrer con ellos y el único futuro estaba en el 'Crack', que es una fisura, un hueso que se rompe, un vidrio que se estrella, una rama de árbol que cae y hace precisamente eso: crack. Con el tiempo, los jóvenes airados se suavizaron y levantaron de la lona a los noqueados, les vendaron las patas, les pusieron curitas en las cejas y les dieron un apretado abrazo sudoroso a sus abuelos literarios: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Fernando del Paso, todos ellos nacidos en los años treinta» (Poniatowska 2003).

a autores y obras de muy diferentes estéticas; su uso publicitario y la inexactitud de sus acercamientos críticos ha terminado restándole su trascendencia, reducida en el mejor de los casos al estudio independiente de la obra de cada uno de sus autores. En un segundo escenario, el *crack* ha pasado a delimitar a toda una generación de narradores de diferentes países de Latinoamérica nacidos en los sesenta, conocidos también por los lectores españoles y traducidos a otros idiomas, que a un nivel estrictamente estético, comenzaron en los noventa a renovar los cimientos de la tradición hispanoamericana como parte del complejo movimiento de herencia y ruptura que mueve a toda literatura. Ambas hipótesis abarcan un sinfín de posibilidades críticas intermedias —he señalado las más radicales y, por tanto, las más improbables— entre las cuales se hallará, muy probablemente, el hoy incierto significado del grupo en su tradición literaria. En cualquiera de los casos, los escritores del *crack* han sabido reconocer que solamente en Latinoamérica, entre todas las regiones del mundo, sobreviven los representantes de una tradición que son, además, sus padres fundadores: quizás algún día, en virtud de este furioso ciclo entre tradición y ruptura, pasado y presente, clasicismo y vanguardia, los papeles se inviertan y el tiempo los sitúe, probablemente atónitos, en el espacio hacia el que ahora miran.

Bibliografía

Alegría, Fernando (1985): *Nueva historia de la novela hispanoamericana,* Hannover: Ediciones del Norte.

Aparicio Maydeu, Javier (2000): «Juego de imposturas», en *ABC*, n.º 31040 (9 de diciembre de 2000), <http://abc.es/cultura/historico/s…19/fijas/libros/escaparate_004.asp> (10.08.2004).

Cárdenas, Noé (1994): «*Tres bosquejos del mal*», en *El Semanario* (5 de diciembre de 1994), p. 24.

Castillo Pérez, Alberto (2006): «El "Crack" y su manifiesto», en *Revista de la Universidad* 31 (septiembre de 2006), <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3106/pdfs/83-87.pdf> (30.11.2008).

Chao, Ramón (2001) : «Jorge Volpi, chef de file du groupe "Crack"», en *Le Monde*, n.º 17250 (22 de marzo de 2001), <http://www.lemonde.fr/imprimer_article/0,6063,165276,00.html> (10.08.2004).

Chávez Castañeda, Ricardo (2003): *La conspiración idiota*, México: Alfaguara.

Chávez Castañeda, Ricardo; Santajuliana, Celso (2000): *La generación de los enterradores*, vol. i, México: Nueva Imagen, 2000.

Domínguez Michael, Christopher (1995): «La bronca de las generaciones», en *El Ángel* (18 de agosto de 1995), p. 29.

— (2003): «La patología de la recepción», en *Letras libres* 63 (marzo de 2004), <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9427> (30.11.2008).

Donoso, José (1972): *Historia personal del «Boom»,* Barcelona: Anagrama.

Estivill, Alejandro (2002): *El hombre bajo la piel*, México: Plaza & Janés.

Fadanelli, Guillermo J. (1996): «La literatura del frac», en *Sábado*, n.º 989 (16 de agosto de 1996), p. 14.

Fadanelli, Guillermo J. (2000): «Padilla y Urroz, exegetas del nuevo Cristo», *Sábado*, n.º 1184 (19 de mayo de 2000), p. 27.

Fernández Moreno, César (ed.) (1988): *América latina en su literatura*, México: Siglo XXI.

Fuente, José Luis de la (2005): La *nueva narrativa hispanoamericana. Entre la realidad y las formas de la apariencia*, Valladolid: Universidad de Valladolid.

Fuentes, Carlos (1972): *Nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Mortiz.

— (1999): «Encontrando a Jorge Volpi», en *El Norte* (27 de septiembre de 1999), <http://busquedas.gruporeforma.com/elnorte/buscador/printimpresa.aspx?docid=60955-290&strr=encontrando%20a20volpi> (24.10.2007).

Fuguet, Alberto; Gómez, Sergio (1996): *McOndo (una antología de nueva literatura hispanoamericana)*, Barcelona: Grijalbo-Mondadori.

Gallego, Mercedes (1996): «Josefina Estrada se une con su última novela a la "generación Crack"», en *El País*, n.º 6967 (25 de junio de 1996), p. 38.

García Jambrina, Luis (2000): «Crónica y elogio del "Crack"», en *ABC*, n.º 31047 (16 de diciembre de 2000), <http://www.abc.es/cultural/historico/semana-43/fijas/libros/decerca.asp> (10.08. 2004).

Glantz, Margo (1979): *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Xalapa: Universidad Veracruzana.

Herrasti, Vicente (1998), *Diorama,* México: Joaquín Mortiz.

Hong, Jung-Euy; Macías Rodríguez, Claudia (2007): «Desde México para Corea. Entrevista a Cristina Rivera Garza», en *Espéculo*, n.º 35 (marzo-junio de 2007), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/crisrive.html> (30.11.2008).

Islas, Héctor (2000): «Carlos Fuentes. El poder y la gloria», en *Excélsior* (6 de junio de 2000), <http://www.excelsior.com.mx/0006/000606/cuadro5htm> (10.08.2004).

LaForte, Nicole (2003): «New Era Succeeds Years of Solitude», en *The New York Times*, n.º 15354 (4 de enero de 2003), p. 22.

Laveaga, Gerardo (1996): «El "Crack": una corriente en busca de identidad», en *Novedades* (20 de agosto de 1996), p. 9.

Lucas, Antonio (2001): «Caleidoscopio y contraste de la narrativa mexicana del siglo XX», en *Literate World*, abril de 2001, <http://www.literateworld.com/spanish/2002/especialidaddelmes/apr/w01/calidoscopioycontrycontrastede.html> (10.08.2004).

Monsiváis, Carlos (2000): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona: Anagrama.

Mora, Miguel (2000): «El "Dream Team" mexicano», en *El País*, n.º 8536 (10 de octubre de 2000), <http://www.elpais.es/p/d/20001010excelsior.com.mx/0010/0010/cultura/mexico.htm>

Ortuño, Antonio (1999): «Literatura que va más allá del "Crack"», en *Publi*, n.º 8 (29 de noviembre de 1999), <http://www.publi.com/news/1999/1129/f10.htm> (10.08.2004).

Padilla, Ignacio (2000): *Amphitryon*, Madrid: Espasa Calpe.

— (1996): *Si volviesen sus majestades*, México: Nueva Imagen.

Padilla, Ignacio; Urroz, Eloy; Volpi, Jorge (1994): *Tres bosquejos del mal*, México: Siglo XXI.

Page Polo, David (1996): «Autor/personaje, cuando cambian los papeles», en *Planeta de Agostini*, agosto de 1996, <http://planetadeagosdeagostini.es/noticias&id=88228&s=1> (10.08.2004).

Palou, Pedro Ángel (1992): *En la alcoba de un mundo,* México: Fondo de Cultura Económica.

— (1995): *Memoria de los días,* México: Joaquín Mortiz.

— (1997): *El último campeonato mundial,* México: Aldus.

— (1997): *Bolero*, México: Nueva Imagen.

Paz, Octavio (1993): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia,* Barcelona: Seix Barral.

Pallais, María Lourdes (2004): «Fuentes pasa estafeta de la generación del "Boom" a la del "Boomerang"», en *La Crónica de Hoy* (29 de noviembre de 2004), <http://www.cronica.com/mx/nota.php?id_ nota=155430>, (25.06.2004).

Poniatowska, Elena (2003): «Box y literatura del 'Crack'», en *La Jornada* (26 de junio de 2003), <http://www.jornada.unam.mx/2003/06/26/03aa1cul.php?origen=index.html&fly=1> (30/11/2008).

Quintana Tejera, Luis (2003): «Temas y ficción autoral en *Las almas abatidas* de Eloy Urroz», en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 9: 19 (abril-junio de 2003), pp. 50-55.

Rituerto, Ricardo de (2002): «Carlos Fuentes considera que el futuro de la literatura en español está en la diferencia», en *El País*, n.º 9095 (21 de abril de 2002), p. 24.

Sada, Daniel (2003): «La prosa dialógica de Pedro Ángel Palou», en *Literate World* (febrero de 2003), <www.literateworld.com/spanish/2002/escritores/feb03/w01/box2.html> (10.08.2004).

Salmon, Alex (2000): «Del "Boom" al "Crack"», en *El Mundo*, n.º 3800 (23 de abril de 2000), <http://www.el-mundo.es/2000/04/23/cultura/23N0159.html> (30.11.2008).

Sánchez Nettel, Guadalupe (1999): «Cuatro novelas del 'Crack'», en *Vuelta* 56 (febrero de 1999), p. 47.

Shaw, Donald L. (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid: Cátedra.

Skármeta, Antonio (1981): «Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano», en *Texto crítico* 7: 22-23, pp. 72-89.

Swanson, Philip (2004): *Latin American Fiction. A Short Introduction,* Blackwell: Malden.

Urroz, Eloy (1996): *Las Rémoras*, México: Nueva Imagen.

Vila-Matas, Enrique (2000): «Otras voces», en *Letras libres* 19 (julio de 2000), <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6415> (26.02.09).

Volpi, Jorge (1996): *El temperamento melancólico*, México: Nueva Imagen.

— (1999): *En busca de Klingsor*, Barcelona: Seix Barral.

— (2000): «Historia de una amistad y una impostura», en *Estantería* 69 (otoño de 2000), http://www.lateral-ed.es/revista/estanteria/estanteria69.htm> (10.08.2004).

VV. AA. (2004): *Crack. Instrucciones de uso*, México: Mondadori.

VV. AA. (1996): «Manifiesto Crack», *Descritura*, n.º 5 (5 de agosto de 1996), pp. 32-43.

Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana

Francisca Noguerol Jiménez
Universidad de Salamanca

Introducción

Las siguientes páginas pretenden acercarse a la fórmula narrativa del relato policial —también llamado de suspense, crímenes o de detectives— y demostrar la increíble vitalidad que ha conocido en México desde 1968 a nuestros días. Como ocurre en otras naciones latinoamericanas, en el país se pueden establecer dos principales tendencias en su desarrollo: el neopolicial canonizado por Paco Ignacio Taibo II, dominante desde los años setenta hasta bien entrados los noventa y que aún hoy se muestra activo tanto en la capital —donde se originó— como en las provincias —con especial incidencia en la frontera norte, que ha conocido la eclosión de esta estética en los últimos quince años—, y la ficción antidetectivesca o policial metafísico, predominante desde los años noventa, deudor del universo borgesiano y que presenta frecuentes tramas basadas en el mundo del libro, en las que las nociones de verdad e identidad se muestran escurridizas. En esta última etapa, asimismo, se ha producido una notable hibridación de los textos, sobresaliendo los argumentos cercanos al *cyberpunk* y teñidos de rasgos procedentes del cine, la televisión y el cómic. En todos estos casos la narrativa policial, que comenzó importando el modelo anglosajón para luego parodiarlo, se muestra como una transgresión del canon, demostrando que la teoría de los géneros resulta especialmente interesante cuando se violan sus fórmulas.

Para desarrollar mi análisis, nada mejor que comenzar haciendo un poco de historia del género en México para, posteriormente, centrarme en los cultores clásicos del neopolicial y, finalmente, destacar las corrientes más significativas en los últimos años. Me apoyaré a lo largo de estas páginas en la abundante bibliografía sobre el tema, en la que sobresalen los títulos dedicados a la novela negra: *Antihéroes* (1993) de Ilán Stavans; *Testigos de cargo. La narrativa policiaca mexicana y sus autores* (2000) de Gabriel Trujillo Muñoz; *Muertos de papel. Un*

paseo por la narrativa policial mexicana (2003), de Vicente Francisco Torres; *Crimes against Persons, Crimes against the State: Contemporary Detective Fiction in Mexico and Cuba* (2003), de Persephone Braham; *Bang! Bang! Pesquisas sobre la narrativa policiaca mexicana* (2005), a cargo de Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores —el primero también autor del excelente artículo «Huellas del relato policial en México»(2007)— o, finalmente, *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana* (2005), editado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández. Este hecho se ha visto refrendado por la aparición de páginas web exhaustivas sobre el género —www.generopoliciaco.com mantenida por Francisco Calleja Bernal Mendoza y en la que rastreamos las huellas del crimen también en las revistas, el teatro y el cine mexicanos— y de concursos literarios como Una Vuelta de Tuerca, que suele premiar obras adscritas al policial duro.

Frente a ellas, algunos textos destacan la importancia del policial metafísico en las recientes letras mexicanas. Es el caso de Amelia Simpson en *Detective Fiction from Latin America* (1990); Clary Loisel en «*Lo peor sucede al atardecer,* de Olivier Debroise, como una novela antidetectivesca metaficcional» (2000); Franklin Rodríguez en «The Bind Between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction» (2006); Marcie Paul en «The Search for Identity: The Return to Analytic Detective Fiction in Mexico» (2006); o, finalmente, Rosa Pellicer en «Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela policíaca hispanoamericana (1990-2006)» (2007).

Narrativa policial mexicana hasta 1968: el reinado del *whodunit*

Como es bien sabido, encontramos los primeros testimonios de relatos de misterio en Latinoamérica a partir de algunas traducciones de Edgar Allan Poe. La decisiva impronta del escritor estadounidense explica la reproducción sistemática del esquema del *whodunit* o novela de enigma en los primeros años del siglo xx, inventado por él, pero canonizado posteriormente en Gran Bretaña por autores como Gilbert K. Chesterton, Arthur Conan Doyle o Agatha Christie.

El *whodunit*, que se plantea desde su propio nombre como una pregunta sin resolver —«¿Quién lo hizo?»—, posee una estructura bien definida: el detective, *amateur,* pero bastante más perspicaz que la policía, descubre las claves del

misterio que investiga a distancia —frecuentemente, en un espacio cerrado— gracias a su insólita capacidad deductiva. Asume el descubrimiento del criminal por el desafío que este hecho supone, sin que le importe el contexto social que ha motivado el delito ni el castigo del mismo. El delincuente es admirado por su inteligencia —el asesinato puede llegar a ser considerado, como ya señalara De Quincey, «una de las bellas artes»—, y se produce una identificación clara entre él y su perseguidor para que este último consiga desenmarañar la trama. Al final, el orden burgués se restablece con el triunfo de la verdad y la aplicación de la ley. Se trata por consiguiente de una literatura concebida como juego riguroso, elusiva de la realidad y carente de sicologismo.

Los primeros cultores latinoamericanos de narrativa policial fueron conscientes de la escasa consideración literaria del género, lo que los llevó a ocultarse bajo seudónimos o a escribir sus obras a cuatro manos. Aislados entre sí, publicaron con frecuencia en periódicos de corta tirada y no se enorgullecieron de unos textos que ellos mismos consideraban menores. Sin embargo, la década del cuarenta acabó con este complejo de inferioridad gracias a la aparición de un apasionado del género como Jorge Luis Borges, que comenzó a desarrollar el policial metafísico. Defensor en principio del *whodunit*, que admiró por su condición de mecano perfecto ajeno a la realidad, Borges amplió las posibilidades del modelo al parodiarlo en sus relatos escritos conjuntamente con Bioy Casares y al teñirlo de cualidades filosóficas en los que publicó en solitario. Fascinado por el orden y el rigor racional que requiere el género, hizo converger el discurso filosófico y la ficción policial en títulos emblemáticos como «La muerte y la brújula» y «El jardín de los senderos que se bifurcan», incluidos en *Ficciones* (1944) y, como veremos, capitales para entender la última ficción detectivesca mexicana. Con ellos inició una corriente caracterizada por la inclusión en las tramas de meditaciones sobre la identidad humana, los límites del conocimiento, las fronteras entre realidad y ficción y el concepto de verdad, a todas luces inasequible.

México, que recibió desde mediados de los años cuarenta los libros policiales de la colección Séptimo Círculo, dirigida por Borges y Bioy, contó para la difusión del género con la editorial Albatros y, a partir de 1946, con la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*, fundada por Antonio Helú. En este momento, importantes autores mexicanos mostraron ya su interés por la novela de enigma. Es el caso de Alfonso Reyes, quien en «Sobre la novela policial» (1945) se atrevió a señalar: «Las obras no son buenas o malas por seguir o

dejar de seguir una fórmula. Siempre siguió una preceptiva de hierro la tragedia griega y no se la desestima por ello» (Reyes 1959: 234).

La fascinación de Reyes por el género, perceptible asimismo en «Algo más sobre la novela detectivesca» (1959), se extiende al poeta Xavier Villaurrutia —que dedica un prólogo elogioso a *La obligación de asesinar* (1946), de Helú— y a la escritora y crítica del género María Elvira Bermúdez, defensora a ultranza de la fórmula de enigma y autora de diferentes antologías del género —la última fechada en 1987—, que reunió sus relatos en *Detente sombra* (1984) y *Muerte a la zaga* (1985). Por su parte, Rodolfo Usigli contó en *Ensayo de un crimen* (1944) la historia de un asesinato que, a pesar de ser aclarado por un escéptico ex inspector de la policía, queda impune. La novela, centrada en la sicología de los personajes, se permitió por primera vez este final, así como la crítica a las clases altas de la sociedad, tan aburridas como para imaginar un crimen gratuito.[1]

En estos años deben destacarse, por otra parte, los relatos reunidos por Pepe Martínez de la Vega en *Peter Pérez, detective de Peralvillo* (1952), *Diferentes razones tiene la muerte* (1953) de María Elvira Bermúdez, y *Tres novelas policiacas* (1946) de Rafael Bernal, deudores en mayor o menor medida del relato de enigma, pero abiertos asimismo a la novela de procedimiento descendiente del *roman policier* —especialmente de Simenon— y en la que interesa el aspecto humano de la investigación.[2] Así, el representante de la ley de Martínez de la Vega, que se apoya en el sentido común y el conocimiento del medio para realizar sus pesquisas, gana en sentido del humor y pierde solemnidad en relación a sus predecesores.

Pero fue Antonio Helú quien estableció las primeras características específicas del género en México. En sus textos se produce una temprana inclusión de la política y la burocracia en la trama, el absurdo gobierna el avance del caso —se pierde el interés por la razón como base para solucionar los enigmas—, se adoptan giros lingüísticos populares y se intensifican las alusiones al contexto nacional, con la incorporación de figuras cotidianas y públicas reconocibles para cualquier mexicano. Además, su personaje Máximo Roldán destaca por su ambivalencia moral: ladrón metido a detective y Vidocq redivivo, gana la

[1] En México, esta línea será continuada en títulos como *Aniversario número 13* (1988), de Alicia Reyes.

[2] El mismo José Revueltas demostró en *Los días terrenales* (1949) y, sobre todo, en *Los errores* (1963), que no despreciaba la utilización de la trama policíaca para abordar los conflictos morales que estructuran sus tramas.

partida a la policía al resolver los casos, pero sabe mantenerse siempre fuera de la ley.

Hacia un nuevo canon: del *hard boiled* al neopolicial

Durante los años setenta, los escritores mexicanos, con una actitud acorde a la de otros autores del subcontinente, rechazaron mayoritariamente los fundamentos conservadores del *whodunit* para decantarse por el *hard boiled* o novela negra norteamericana. Iniciada por Dashiell Hammett y canonizada por Raymond Chandler, fue definida por Mempo Giardinelli como «la narrativa de acción y de suspenso originada en los Estados Unidos durante los años veinte, que enfoca la temática del crimen de un modo realista y con marcados tintes sociopolíticos» (Giardinelli, en Kohut 1990: 171). Así, la novela de romance y aventura ganó la partida durante más de veinte años a la deducción y la lógica.[3]

El solitario detective del *hard boiled* recorre la Norteamérica de la ley Seca, la Depresión y los gángsteres, un mundo convulso en el que impera la corrupción. Rechazado por los ineptos agentes de la ley, este *cow-boy* de una degradada épica urbana se mueve cómodamente en los ambientes marginales. Para desenmarañar las tramas recurre a su conocimiento de las miserias humanas, su intuición y, por encima de todo, a su profundo cinismo. Escéptico ante cualquier forma de autoridad y fiel a su propio código de honor, resuelve los delitos empleando sin empacho la violencia para concluir, de forma bastante pesimista, que «el hombre es un lobo para el hombre». Los autores latinoamericanos se sintieron atraídos por esta arquetípica figura y admiraron, asimismo, el lenguaje desacatado del *hard boiled*, la plasticidad de sus escenas —canonizadas por el Hollywood expresionista de los años cuarenta— y su amenidad, conseguida a través de la acción continua, los agudos diálogos y el reflejo veraz de los diferentes estratos sociales.

La publicación en 1969 de *El complot mongol* por parte de Rafael Bernal revela por primera vez la impronta del *hard boiled* en México. Escrita por un diplomático residente en el extranjero y leída como una novela en clave en la que se criticaba a poderosas figuras políticas del momento, sus *peligrosos* ejemplares se apolillaron en las bodegas de las librerías sin que, en la época, se apre-

[3] Para un análisis de esta vertiente narrativa en el subcontinente, véase Noguerol (2006).

ciara su incuestionable novedad. Sólo unos pocos se sintieron fascinados por su extraordinario manejo del suspense, su lenguaje pretendidamente soez, el protagonismo que adquiría como escenario la ciudad de México —especialmente el centro y la colonia Guerrero— y su osadía al denunciar la trayectoria de corrupción seguida por los revolucionarios de 1910.

A medio camino entre la novela de espionaje y el género negro, en ella resulta inolvidable la figura del *detective* Filiberto García, un antihéroe desengañado de la Revolución que actúa pagado por el mejor postor, carece de principios éticos, y que investiga como los sabuesos del *hard boiled*: enemigo de la deducción, interviene al azar hasta que los engranajes de las tramas explotan. Su definición del investigador mexicano frente a los americanos o rusos resulta paradigmática: «[Ellos] Saben judo, karate y estrangular con cordones de seda. A nosotros en México no nos enseñan nada de eso. Nos contratan porque ya sabemos matar. No somos expertos sino aficionados» (Bernal 1969: 174). Sin embargo, y como será frecuente en el neopolicial, este especialista «en joder al próximo» adquirirá conciencia a lo largo de la novela gracias a su enamoramiento de la china Martita, quien termina finalmente asesinada y que, con ello, acaba con las esperanzas de redención del protagonista.

La huella dejada por Bernal en autores posteriores se hace patente a través de homenajes como los que le brindó Rafael Ramírez Heredia en *Trampa de metal* (1979), iniciada con un epígrafe de *El complot mongol*, o Mariano Flores Castro, que presenta a su detective Silvio Montejo como compañero de Filiberto García en *Asalto al museo* (1985). Por su parte, Carlos Fuentes seguirá muy de cerca a Bernal en la trama de espionaje internacional y falsas identidades que se encuentra en la base de *La cabeza de la hidra* (1978).

Pero es 1976 el año considerado como punto de partida del neopolicial mexicano. Por entonces, se publicaron dos novelas paradigmáticas del género: *Días de combate* (1976), de Paco Ignacio Taibo II, primer caso protagonizado por el detective Héctor Belascoarán Shayne, y *En el lugar de los hechos*, de Rafael Ramírez Heredia.

Desde el prefijo de su denominación —popularizada por autores tan reconocidos como el mismo Taibo II o el cubano Leonardo Padura—, el neopolicial subraya la novedad de su propuesta. Cultivado simultáneamente en países como México, Argentina, Cuba, Colombia y Brasil, se ha constituido desde la segunda mitad de los ochenta en referente genérico indispensable en las letras hispánicas, y actualmente permea buena parte de los textos producidos en América Latina.

La década del sesenta se vio marcada por el triunfo de la revolución cubana y la consiguiente defensa de la utopía socialista, el compromiso y unas ideas libertarias que alcanzarían su punto álgido en 1968. El optimismo colectivo generado por este contexto se vio truncado, sin embargo, en octubre de ese mismo año, que conoció la terrible matanza de estudiantes en Tlatelolco por parte de las fuerzas gubernamentales mexicanas. Se produjo así el derrumbe de los antiguos ideales y un proceso generalizado de desencanto ante la frustración de las antiguas expectativas, agravado tras la caída del muro de Berlín por el triunfo global de las doctrinas neoliberales.

En esta nueva época, se produce desde el punto de vista literario la revisión de las historias oficiales, el rechazo de los frescos narrativos, y el recurso a la polifonía textual, estrategias con las que se intenta reflejar una realidad tan caótica como diversa. En el ámbito académico, la reivindicación de la cultura de masas en disciplinas como la sociología de la literatura y la semiótica conlleva el reconocimiento definitivo de los considerados hasta este momento géneros menores o *Trivialliteratur*, entre los que se incluye la narrativa policial. Este hecho explica la orgullosa consideración del modelo implícita en las siguientes palabras de Giardinelli:

> La moderna literatura negra, que alcanza ya una cierta dimensión filosófica, se propone indagar en la condición humana, demuestra una sólida formación clásica en muchos autores, es original, audaz y últimamente hasta experimental. Por otra parte, en sus mejores expresiones, la literatura negra es una radiografía de la llamada civilización, tan eficaz y sofisticada como inhumana y destructora. Es un medio tan bueno como cualquier otro para comprender, primero, y para interrogar, después, el mundo en que vivimos. (Giardinelli en Kohut, 1990: 173)

Los escritores de los setenta o generación del *posboom*, entre los que se encuentra la plana mayor del neopolicial, recelan de los discursos autoritarios y se refugian en la cotidianeidad. Enemigos de la experimentación que caracterizó la literatura del *boom,* privilegian en sus textos los nuevos realismos. Al poseer un espíritu de grupo que contrasta con el sesgo individualista predominante en la vida literaria —no en vano la Semana Negra de Gijón, coordinada por Taibo II, es definida por sus participantes como «una fiesta entre amigos»—, han mantenido relaciones muy estrechas con los cultores del género en la península Ibérica —en especial, con Manuel Vázquez Montalbán—, con quienes comparten planteamientos éticos y estéticos.

Desde el punto de vista ideológico, se definen como hijos del 68, militantes de izquierda durante su juventud, pero desencantados con la evolución de los tiempos. Esta conciencia de fracaso se aprecia en *No habrá final feliz* (1981), quizás el mejor título de Taibo II. Pero este hecho no les impide defender el compromiso en la literatura, lo que explica que este mismo autor señale sobre el neopolicial: «Es que siento que es la gran novela social del fin del milenio. Este formidable vehículo narrativo nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y, por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y del crimen» (Scantlebory 2000: 2). En la misma línea se sitúan los comentarios de la nueva hornada de autores. Es el caso de Gabriel Trujillo Muñoz, quien afirmará en *Testigos de cargo*:

> Es la novela costumbrista por excelencia de nuestro país postratado de libre comercio. En el espejo de su violencia nos podemos contemplar de cuerpo entero: a profundidad y sin eufemismos. Vernos tal cual somos, con nuestras carencias y miserias, pero también con nuestra dignidad y nuestra libertad en lucha permanente, en constante conflicto con un mundo que cada día es más voraz en su morbo y sus placeres; es decir, que cada vez es más felizmente monstruoso, porque sus sueños y pesadillas se cumplen puntualmente con sólo desearlas. (Trujillo 2000: 24)

Asimismo, Juan Hernández Luna define el género como «un territorio literario donde aparece un crimen. No tiene que ser precisamente un asesinato, puede ser el desvío de despensas o un secuestro. Si la obra está construida a la altura de Thompson o Easton Ellis, permitirá la reflexión sobre la condición humana; de lo contrario, quedará en mero divertimento» (Valle 2008: 2).

Es ya momento de acercarnos a la carismática figura de Paco Ignacio Taibo II, el autor más reconocido del neopolicial mexicano. Ganador en múltiples ocasiones del Premio Dashiell Hammett y traducido a numerosos idiomas —lo que da idea de su extenso reconocimiento internacional, sin duda mayor que el cosechado en México—, es uno de los *padres* de esta fórmula narrativa no sólo por su teorización e impulso a la misma, patentes en el hecho de que sea responsable de la Semana Negra de Gijón y de que haya editado junto a Víctor Ronquillo la antología *Cuentos policiacos mexicanos (lo mejor del género en nuestro país)* (1997). Así, ha continuado la estela literaria abierta por Bernal, en la que ahonda subrayando la sordidez de los ambientes y denunciando acciones

gubernamentales que afectaron especialmente a su generación, entre las que se cuentan los sucesos de Tlatelolco y el Halconazo del 10 de junio de 1971.

Su enumeración de los rasgos del neopolicial resulta especialmente esclarecedora: «Caracterización de la policía como una fuerza del caos, del sistema bárbaro, dispuesta a ahogar a los ciudadanos; presentación de un hecho criminal como un accidente social, envuelto en la cotidianidad de las grandes nuevas ciudades; énfasis en el diálogo como conductor de la narración; gran calidad en el lenguaje, sobre todo en la construcción de ambientes; personajes centrales marginales por decisión» (Taibo II 1979: 40).

Sus ataques al disfuncional sistema mexicano han marcado la narrativa neopolicial hasta nuestros días. Así, el detective más famoso de México se llama sin duda Héctor Belascoarán Shayne, personaje que reúne en sus apellidos la rebeldía de su padre vasco —combatiente republicano durante la Guerra Civil española—, de su madre irlandesa y que, asimismo, hace un guiño a Mike Shayne, protagonista del *hard boiled* firmado por el norteamericano Brett Halliday.[4]

Presentado por su creador como «desarraigado, fugado de la clase media, curioso hasta la locura, terco obsesivamente; repleto de un sentido del humor a la mexicana, negro, algo tristón» (Taibo II 1999: 23), Belascoarán se revela como un izquierdista entusiasta de la revolución cubana y enemigo acérrimo de la CIA y el PRI, amante de las causas perdidas, amigo de sus amigos —nunca desdeña la ayuda de éstos a la hora de desentrañar los casos, lo que lo distancia del detective solitario característico del *hard boiled*— y poseedor de unas taras físicas —la cojera y el parche en el ojo lo acompañan desde *Cosa fácil* (1977)— que acentúan su condición marginal.

Como buen revolucionario, Belascoarán defiende a los oprimidos y consigue descubrir la verdad de lo ocurrido, pero el Estado vence invariablemente

[4] La serie Belascoarán Shayne consta de diez entregas: *Días de combate* (1976), *Cosa fácil* (1977), *Algunas nubes* (1985), *No habrá final feliz* (1981), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Amorosos fantasmas* (1989), *Sueños de frontera* (1990), *Desvanecidos difuntos* (1991), *Adiós Madrid* (1997) y *Muertos incómodos* (2004-2005), escrita esta última a cuatro manos con el Subcomandante Marcos y publicada por primera vez, siguiendo la mejor tradición del folletín, en el periódico *La Jornada*. Pero el universo policíaco de Taibo II no se reduce a su conocido detective. Entre otros títulos en la misma línea destacan las novelas *Sombra de la sombra* (1986), donde el escritor recrea la atmósfera del México de los años veinte para denunciar el comienzo de la perversión de los ideales revolucionarios, y *La vida misma* (1987), la más experimental de sus obras, en la que el protagonista, autor de novelas policíacas como el mismo Taibo II, cuenta sus luchas con el PRI mientras lidera un ayuntamiento *rojo*.

en su ocultación de los crímenes. Ante esta situación, el detective sólo encontrará consuelo en la amistad, la música —especialmente el *jazz*—, la literatura —con homenajes en las diferentes novelas a autores *duros* como Chester Himes, Leonardo Padura, Justo Vasco, Juan Hernández Luna, Rolo Díez o Manuel Vázquez Montalbán— o la alusión a fantasmas de un pasado en el que aún existía esperanza para México —es el caso de Emiliano Zapata, con quien hipotéticamente conversa en *Cosa fácil,* y de Pancho Villa, su preferido entre los revolucionarios y al que Taibo ha dedicado recientemente una documentada biografía (Taibo II 2006).

El rechazo a los procesos mentales que hicieran famosos a los detectives del *whodunit* se hace manifiesto en la novela *Desvanecidos difuntos* (1991), donde un maestro pone en duda ante Belascoarán la sagacidad de Sherlock Holmes. Se narra un caso en el que el héroe de Conan Doyle adivina sobre un desconocido que entra en su despacho que éste es periodista, está casado con una pelirroja, dejó de fumar hace poco, es zurdo, católico, regresó de la guerra *anglobóer*, usa el reloj de su difunto padre y acaba de comer cerezas. Todo, a partir de los cabellos rojos que lleva el hombre sobre su chaqueta remendada, el reloj que no encaja en el chaleco y porta en el bolsillo izquierdo, la tinta en la mano izquierda, sus tres periódicos, las manchas desteñidas en los dedos de la mano izquierda, su ansiedad de ex fumador, la cruz que adorna su pecho, su bronceado, su cojera (que evidenciarían su llegada del frente) y los huesos de cerezas en el pantalón. Esta situación es desmitificada completamente por el maestro en el más genuino y humorístico estilo neopolicial:

> —No, pues que al pobre tipo al que le adivinaron la vida, podrían habérsela adivinado mal, y todo es truco literario: podría no estar casado con una pelirroja sino ser puto y el pelo de la melena roja pertenecer a su amante que es pintor, y las manchas son de trementina o amarillo de zinc o no sé qué pedo, y no ser periodista sino apostador en las carreras de galgos y el que se murió no fue su papá sino su padrote, y el que le cose los puños es el pintor que se le da muy bien la pinche costura, y no comió cerezas sino pinches ciruelas, y quién chingaos sabe cómo fue a dar un hueso de cereza a la valenciana de su pantalón, y no es católico sino ateo, pero le tiene miedo a los vampiros por eso trae la pinche crucecita y, de pinche soldado, nada, y menos que acaba de llegar de la guerra *bóer*, que la mera verdad es que está tostado por el sol del lado izquierdo de la cara porque se sienta del mismo lado siempre en los galgódromos y la cojera obedece a que se rompió la pata estando bien pedo. (Taibo II 2003a: 136-137)

En la conclusión de *No habrá final feliz* asistimos, incluso, a un acontecimiento tan atípico como la muerte del protagonista: «Al caer en el charco, estaba casi muerto. La mano se hundió en el agua sucia y trató de asir algo, de detener algo, de impedir que algo se fuera. Luego, quedó inmóvil. Un hombre se acercó y pateó su cara dos veces. Se subieron a los coches y se fueron. Sobre el cadáver de Héctor Belascoarán Shayne, siguió lloviendo» (Taibo II 2003b: 247). Pero el autor se vio obligado a resucitarlo a petición popular —como le sucedió a Conan Doyle con Colmes—, por lo que aparece de nuevo y sin muchas explicaciones en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*. Taibo comentará años después sobre esta muerte y resurrección inopinadas: «Yo no lo maté, lo mató la lógica dramática, la progresión de los hechos en una novela. […] Magia blanca chilanga. Le hubiera hecho caso a mi madre que me dijo: *Hijo mío, eres un pendejo, nunca debiste haberlo matado*. Pero cuando escribes una novela, la novela manda, la novela mata. No se vale hacer trampas» (Taibo II 1999: 22).[5]

Muerto o no, Belascoarán ha marcado de forma decisiva el neopolicial, que a partir de Taibo II ha conocido un enorme éxito.[6] Veamos a continuación los derroteros más significativos seguidos por esta modalidad narrativa en el país:

1. *La relegación del enigma a un segundo plano*

El policial duro privilegia el reflejo del contexto social y, como consecuencia de ello, sitúa el misterio en un segundo plano.[7] Carlos Monsiváis denunciaba ya en la temprana fecha de 1973 el clima de violencia presente en Hispanoamérica, lo que lo llevaba a apuntar líneas de acción seguidas posteriormente por los

---

5 Este hecho quizás explique que Elías Contreras, el detective de Marcos en *Muertos incómodos*, también esté muerto. Según él mismo declara en el primer capítulo de la novela: «Ahora ya estoy finado. Yo fui miliciano cuando nos alzamos en 1994 y combatí con las tropas del Primer Regimiento de Infantería Zapatista, que comandaba el Sup Pedro, en la toma de Las Margaritas. Ahora tendría yo unos 61 años pero no los tengo porque ya estoy muerto» (Taibo II y Marcos 2005: 11).

6 Así se puede apreciar en rarezas memorables como la novela coral *El hombre equivocado* (1988), escrita por once cultores del género negro —afectos asimismo a otras modalidades de escritura— de reconocido prestigio: Marco Aurelio Carballo, Joaquín Armando Chacón, Gerardo de la Torre, Hernán Lara Zavala, Vicente Leñero, David Martín del Campo, Silvia Molina, Aline Petterson, Rafael Ramírez Heredia, Bernardo Ruiz y Guillermo Samperio.

7 Lo señala José Daniel Fierro, el escritor metido a policía que protagoniza *La vida misma*: «Es una novela de crímenes muy jodidos, pero lo importante no son los crímenes, sino (como en toda novela policíaca mexicana) el contexto. Aquí pocas veces se va a preguntar uno quién los mató, porque el que mata no es el que quiere la muerte. Hay distancia entre ejecutor y ordenador. Por lo tanto, lo importante suele ser el porqué» (Taibo II 1988: 144).

practicantes del género negro: «Lo excepcional, lo desusado, no es que un latinoamericano resulte víctima, sino que pueda dejar de serlo […] ¿A quién le importa quién mató a Roger Ackroyd […] si nadie sabe (oficialmente) quién fue el responsable de la matanza de Tlatelolco o quién ordenó el asalto de los Halcones el 10 de junio?» (Monsiváis 1973: 3, 10). Estos delitos resueltos «a carpetazo limpio», en los que importa sobre todo el reflejo de una sociedad podrida, se encuentran en la base de *Crimen de color oscuro* (1986) y *Amelia Palomino* (1989), de Ana María Maqueo.

2. *Ley y sociedad, responsables del crimen*

En el neopolicial se acentúa la desconfianza en la ley que ya se adivinaba en el *hard boiled*. Frecuentemente, recurre a temas de actualidad para denunciar la corrupción de un sistema irremediablemente perverso, en el que jueces y políticos actúan en connivencia con los criminales. Así se explica que Persephone Braham, en el excelente título de su monografía sobre el tema, utilice la expresión «Crimes Against Persons» para definir el género en suelo mexicano frente al «Crimes Against the State» correspondiente al neopolicial cubano (Braham 2004).

Si el *hard boiled* nos enseñó que el motor del delito es el dinero, el neopolicial considera asimismo las diferencias sociales y las pasiones entre sus motivaciones esenciales. En este sentido, son numerosas las novelas que denuncian los extremos de violencia a los que se puede llegar por conseguir una vida mejor. Así, en *Linda 67. Historia de un crimen* (1995), Fernando del Paso retrata a un asesino de clase media-alta —hijo de un diplomático, culto y cosmopolita—, que mata a su adinerada esposa por mantener su estatus social en Estados Unidos.

3. *La primacía de los otros en la trama*

Frente al modelo clásico, que privilegia la figura del detective, el neopolicial ha incorporado en las tramas los puntos de vista del criminal y la víctima. Siguiendo la estela del Ripley de Patricia Highsmith, los asesinos ocupan un lugar protagónico en las fascinantes novelas *Sobre esta piedra* (1981), de Carlos Eduardo Turón —biografía novelada de un ladrón y asesino convertido en soplón y luego en agente de la policía secreta—, y en *Yodo* (1999), de Hernández Luna, historia de un psicótico asesino que, a través de un lenguaje tan fragmentado como lírico, cuenta sus andanzas hasta que calma su pulsión alquilando un corral donde sacrifica cantidades ingentes de gallinas. Del mismo modo Élmer Mendoza, autor de algunos de los mejores títulos recientes en el

género —*Efecto tequila* (2004), *Quién quiere vivir para siempre* (2007), *Balas de plata* (2008)—, retrata en *Un asesino solitario* (1999) la historia de un sicario del que no sabemos hasta el final si fue responsable de la muerte de un candidato presidencial del PRI bajo el que adivinamos la figura de Luis Donaldo Colosio.

Los perdedores también pueden contar la historia, papel que suele ser ocupado por personajes femeninos. Es el caso de María Crucita, joven prostituta de dieciséis años y víctima-victimaria en la desgarradora novela corta *Qué raro que me llame Guadalupe* (1998), de Myriam Laurini.

4. *Las huellas del periodismo y la impronta de la realidad*

Acabo de mencionar a Laurini, una autora a la que me referiré detalladamente más adelante y marcada, como muchos otros creadores neopoliciales, por su condición de periodista y su interés por la literatura de no ficción, en la que la realidad se muestra en toda su crudeza. Hijos del *new journalism* estadounidense, estos escritores suscriben, sin duda, las ideas expresadas por un personaje de Taibo II en *Sintiendo que el campo de batalla* (1988): «El periodismo es la última pinche barrera que nos impide caer en la barbarie. Sin periodismo, sin circulación de información, todos levantaríamos la mano cuando el *big brother* lo dijera. […] Es la mejor literatura, porque es la más inmediata. Es la clave de la democracia real, porque la gente tiene que saber qué está pasando para decidir cómo se va a jugar la vida» (Taibo II 2000: 69).

Estos planteamientos explican la profusión de neopoliciales basados en crímenes reales y escritos a partir de documentos tan diversos como los testimonios grabados, las crónicas *rojas* insertas en los diarios de sucesos o los noticieros televisivos. En este sentido, el doloroso ejercicio de escritura realizado por Truman Capote en la paradigmática *A sangre fría* (1966), es revisado con excelente humor negro por Jorge Ibargüengoitia en *Las muertas* (1977) y *Dos crímenes* (1979), textos que anuncian rasgos decisivos del género a partir de los años noventa por presentar tramas caóticas y reales situadas en la provincia, en las que la verdad resulta imposible de conocer por la multiplicidad de discursos existentes sobre el hecho investigado.[8] Así, Ibargüengoitia se muestra

[8] En la misma línea se encuentra Miguel del Solar, historiador protagonista de *El desfile del amor* (1984) de Sergio Pitol, que pretende desentrañar un crimen relacionado con su infancia, pero que pierde el sentido de la investigación progresivamente debido a la multiplicidad de versiones provenientes de los personajes implicados en la pesquisa, lo que lleva a Pitol a comentar en el prólogo: «La verdad, la verdadera verdad de la verdad difícilmente está a nuestro alcance» (Pitol 1984: 9).

tan ajeno al *whodunit* —«Cuando hago examen de mi vida pasada me pasa lo contrario de lo que a Poirot: veo en la penumbra del pasado un bosque de casos sin resolver» (Ibargüengoitia 1988: 267)— como a la nota roja, que critica por su sed de sensacionalismo,[9] y al método de Capote, sobre el que comenta socarronamente: «Truman Capote los entrevistó [a los asesinos de *A sangre fría*] por horas y días enteros y luego reconstruyó sus vidas. Yo hice lo contrario… Inventé los personajes porque si llego a entrevistar a las Poquianchis [las proxenetas protagonistas de *Las muertas*] me mandan a la chingada» (García Flores 1979: 203).

En esta línea de interés por la realidad, se inscriben una serie de obras encaminadas a denunciar escándalos de la vida política mexicana, de lo que ofrecen buen testimonio los sonados asesinatos de Colosio y Ruiz Massieu en 1994. Así ocurre con *Charras* (1990), de Hernán Lara Zavala, versión literaria de un crimen perpetrado en Yucatán durante los años setenta, y *La guerra de Galio* (1989), de Héctor Aguilar Camín, que retrata la odisea sufrida por Octavio Sala, director del periódico independiente *La República* —en realidad, Julio Scherer y *Excélsior*— en su disputa diaria con el PRI, lo que lo lleva finalmente a perder el diario y a fundar inmediatamente, en una lucha sin tregua, otro aún más combativo (*La Vanguardia*, bajo el que se esconde la aparición de *Proceso*). Marco Aurelio Carballo, uno de los antiguos trabajadores de *Excélsior*, ha vuelto a recrear esta trama en *Morir de periodismo* (2008), mientras Manuel Echeverría refleja el asesinato de un conocido empresario que firmaba jugosos contratos con el gobierno en *Las tinieblas del corazón* (2008).

El interés por reflejar la realidad explica la clara oralidad de unos textos que retratan a los personajes a través de sus idiolectos. Así se explica, por ejemplo, que la narrativa escrita por argentinos exiliados en México durante los años de la Guerra Sucia —Mempo Giardinelli, Rolo Díez, Myriam Laurini o Miguel Bonasso entre otros— fuera conocida como *argenmex*, ya que mezclaba en sus páginas giros idiomáticos de los dos países. Es el caso de *Paso del tigre* (1991), *Una baldosa en el valle de la Muerte* (1992) y *Luna de escarlata* (1994), de Díez; *Qué solos se quedan los muertos* (1985) y *Carlitos Dancing Bar* (1992), de Giardinelli —responsable asimismo del ensayo *El género negro* (1984) y uno

[9] A medio camino entre el reportaje y la novela se sitúan Vicente Leñero con *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz* (1985), significativamente el libro más vendido de su autor; Guillermo Zambrano con *Los crímenes de la calle del Seminario* (1987); Víctor Ronquillo con *Ruda de corazón. El blues de la mataviejitas* (2006) y, desplazándose a la Monterrey de los años treinta, Hugo Valdés con *El crimen de la calle de Aramberri* (1994).

de los mayores propulsores del mismo—; *Recuerdo de la muerte* (1984), de Bonasso y, especialmente, debido a que llegó muy joven a México y a que ya se considera una autora nacional, *Morena en Rojo* (1994), *Qué raro que me llame Guadalupe* (1998) y *Para subir al cielo* (1999), de Myriam Laurini.[10]

Esta escritora centra su denuncia en el tráfico de niños y las redes de pederastia existentes en el país. Así, tras la *morena* informante de la autora en *Morena en rojo* parece esconderse la valiente Lydia Cacho, periodista acosada por el poder, pero que no ceja en su empeño de denunciar este tipo de crímenes, tan repugnantes como desatendidos por la Ley. Así, al final de esta novela, la *morena* comenta: «Casi cuatro años que me largué de Nuevo Laredo y sigo siendo la periodista NN, la desconocida que tiene en su archivero una colección de frustraciones, de notas inconclusas, de reportajes abortados, de crónicas durmiendo. La que espera el milagro. El milagro de que lo escrito se lea, despierte conciencias, modifique conductas» (Laurini 1994: 209).

Pasamos ya a describir los rasgos más sobresalientes del neopolicial en los últimos años, estrechamente relacionados con la atención a las periferias y la apertura mental —a veces criticada como tolerancia frívola— imperante en nuestros días. De hecho, en el conjunto de la producción policíaca cada vez se publican menos series con un detective protagonista —la progresión temporal, como cualquier otra medida, es concebida como una entelequia—; surgen menos investigadores profesionales —en la mayoría de los casos abordan este menester personas curiosas o movidas por un difuso deseo de justicia; la realidad aparece como un caos sin solución y, por ello, existe un progresivo y general desinterés por resolver los crímenes. En esta situación, analicemos las tendencias características del neopolicial en los tres últimos lustros.

1) *La descentralización de los escenarios: provincias y frontera*

A partir de los años noventa Ciudad Neza, Puebla y, a mayor distancia, Mérida, Monterrey y varias capitales de la frontera norte comenzaron a discutir el protagonismo del D. F. en el policial duro. Estos textos, escritos por una nueva generación de autores —ya no se trata de Taibo II, sino de los *cachorros*, a los que el autor apadrina mediante prólogos y antologías—,[11] se hacen eco del

[10] Asimismo, Laurini es autora junto a su compañero Rolo Díaz de *Nota roja 70's* (1993) y *Nota roja 80's* (1993), recopilaciones comentadas de los crímenes más impactantes acaecidos en la capital del país durante estas décadas.

[11] Así ocurre con el poblano Juan Hernández Luna, quien presenta una idea de género muy cercana a las propuestas de Taibo II y sobre el que el propio maestro señala en el prólogo a

ritmo acelerado al que crecieron en los ochenta las ciudades de algunos estados, lo que permitió la aparición en estos enclaves de universidades con alto nivel académico y de un potencial público lector.

La frontera norte del país ejerce una especial atracción sobre los escritores, que han visto en ella un lugar donde siempre ha resultado fácil evadir la justicia Visitada ocasionalmente por *clásicos* del género negro que sintieron fascinación por su paisaje —entre otros, los norteamericanos Raymond Chandler y Ross McDonald—,[12] ha sido elegida asimismo como escenario de sus tramas por algunos autores del centro. Es el caso de Taibo II (*Sueños de frontera*), Hernández Luna (*Tijuana Dream*, 1997) y Ricardo Guzmán Wolffer (*La frontera huele a sangre*, 2002).[13]

La importancia que adquiere este escenario en el período transcurrido entre 1985 y 2005 queda reflejada en la antología *En la línea de fuego. Relatos policíacos de frontera* (Saravia 1990) y en el conjunto de ensayos *El norte y su frontera en la narrativa policíaca mexicana* (Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández 2005). En ellos se aprecia la común intención de denuncia de estos textos, encaminados a desmontar prejuicios sobre el territorio que les sirve de escenario y marcados por la *narcocultura,* surgida a mediados de los noventa.[14]

Curiosamente, y quizá por lo candente y espinoso del tema, no existen muchos títulos dedicados a los feminicidios de Ciudad Juárez. Exceptuando la controvertida crónica de Víctor Ronquillo *Las muertas de Juárez* (1999) y *Huesos en el desierto* (2002), de Sergio González Rodríguez, sólo el chileno Roberto Bolaño, al que integro en el presente estudio por su profundo vínculo con México —de él se dice, en relación a *Los detectives salvajes* (1998), que fue autor de la mejor novela policíaca mexicana—, ha sabido ver en los crímenes

---

Naufragio (1991): «Representa el tan esperado arribo de la segunda generación del neopoliciaco mexicano, con la aportación de otras ciudades diferentes al DF» (Hernández Luna 1991: 7).

[12] En este estudio no abordaré las novelas de Rolando Hinojosa, que tratan la problemática de la frontera entre Texas y Tamaulipas, por encontrarse escritas en inglés. Es el caso de los catorce volúmenes que componen *The Klail City Death Trip*, de *Partners in Crime* (1985) o de *Ask a Policeman* (1998).

[13] Braham denuncia la incomprensión manifiesta de los escritores foráneos en relación a este espacio en su análisis de *Sueños de frontera* y *Tijuana Dream* (cf. Braham 2004).

[14] Hay que destacar cómo, mientras el *narcocorrido* glorifica al jefe del cártel —éstos tienen cantores de sus *hazañas*, como demuestra Yuri Herrera en la excelente *Trabajos del reino* (2005)—, no ocurre lo mismo con la literatura, de lo que puede ser buen reflejo el despiadado retrato del narcotraficante Nemesio «El Chichi Prieta» Carmona inserto en la novela de tintes ecológicos *No me da miedo morir* (2003), de Guillermo Munro.

de las maquiladoras de la frontera —decodificados monomaníacamente en la cuarta parte de *2666* (2004)— el pavoroso secreto del mundo.

Pasamos ya a destacar algunos nombres especialmente significativos en la literatura de frontera. Es el caso del periodista y escritor Federico Campbell, pionero en su retrato de este espacio con la colección de cuentos *Tijuanenses* (1989), teorizador sobre el género en *Máscara negra (crimen y poder)* (1995) y muy cercano a los presupuestos de la literatura de no ficción en una novela de indagación detectivesca como *Transpeninsular* (2000), que aborda la enigmática muerte del explorador Fernando Jordán.

Por su parte, Francisco José Amparán colocó a Torreón en el mapa neopolicial y manifestó su rechazo al centralismo literario desde la publicación de *Algunos crímenes norteños* (1992). Allí conocimos al ingeniero químico Francisco Reyes Ibáñez, convertido en detective *amateur* por azares del destino, y que reaparecerá en la novela *Otras caras del paraíso* (1995).

El desenfado estilístico de Amparán es recuperado por Juan José Rodríguez, quien refleja el mundo de los narcos sinaloenses en *Asesinato en una lavandería china* (1996) —en este caso, los personajes orientales son presentados lúdicamente como vampiros *sui generis*— y *Mi nombre es Casablanca* (2003), su novela más lograda en el género.

En cuanto a *La lejanía del desierto* (1999), de Julián Andrade Jardí, se descubre como una melancólica heredera del universo de Chandler, a quien menciona en el propio texto. Ubicada entre Acapulco y Chilpancingo, su protagonista se revela como un comandante culto y sagaz que, intuimos, encontrará la muerte al concluir la pesquisa. Frente a él, el duranguense Jesús Alvarado funde realismo y fantasía en *Y el abismo es fuego* (2000), con la presencia del personaje «Sequía», rulfianamente ubicado entre el mundo de los vivos y de los muertos. Por fin, con la llegada del nuevo siglo la moda del neopolicial de frontera parece haber caído unos cuantos enteros, aunque se mantiene viva en la pluma de valiosos autores ya mencionados.

2) *La impronta de los medios masivos de comunicación: música, cine, televisión y cómic*

Los creadores del policial duro, conscientes de que manejan una fórmula menospreciada durante buena parte del siglo xx, recurren sin pudor a temas y técnicas de otros géneros ninguneados por la alta cultura para obtener resultados tan originales como cercanos al lector. Como es bien sabido, el último tercio del siglo xx se ha caracterizado por el asentamiento definitivo de los mitos

de la cultura de masas en la sociedad. Este hecho ha provocado la aparición de nuevas identidades desterritorializadas en torno a la música popular, el cine, el cómic o la telenovela, que han unido a los seres humanos en una cultura sin fronteras. De hecho, resulta muy significativo que las referencias al policíaco literario, una marca del género desde sus comienzos, se han visto frecuentemente sustituidas en los últimos años por alusiones al género en el ámbito del cine, las series de televisión y el cómic.

Destaco aquí la existencia de dos estupendas novelas policíacas centradas en el mundo del rock —*La música de los perros* (1996), de Mauricio-José Schwarz— y la música clásica —*Partitura para mujer muerta* (2008), de Vicente Alfonso.

En cuanto al cine, goza de especial relevancia en el universo neopolicial debido a la impronta marcada en esta literatura por las películas estadounidenses de los años cuarenta y, en menor medida, por las francesas de los setenta. Este hecho, sumado a los numerosos escritores que trabajan en la industria fílmica —ya sea como guionistas, montadores o directores—, explica la publicación de novelas plagadas de referencias cinematográficas como *La muerte empieza en Polanco* (1987), del cineasta Jomi García Ascot, o *Un dulce olor a muerte* (1994), del reconocido guionista Guillermo Arriaga.

Gabriel Trujillo Muñoz, oriundo de Mexicali y al que también podríamos haber integrado en el epígrafe dedicado a los autores de la frontera, comenzó su carrera con «Lucky Strike» (1987), relato sobre un asesino a sueldo estructurado a la manera de un guión de cine. La enorme potencia visual de sus novelas cortas —signadas por la brevedad de las escenas y el ritmo taquicárdico— se hace visible en *El festín de los cuervos. La saga fronteriza de Miguel Ángel Morgado* (2002), que reúne los títulos *Mezquite Road, Tijuana City Blues, Loverboy, Puesta en escena* y *Laguna salada.* Morgado, «miembro de Amnistía Internacional e Investigador Honorario de la Comisión Legislativa para los Derechos Humanos en México», es uno de los pocos detectives que ha dejado huella en los últimos años, lo que explica que aparezca en un epígrafe de la novela *Nadie sueña* (1999), de Gerardo Segura: «Ya nadie sueña, Morgado. Y los que sueñan sólo piensan en su propia gloria, en su propio enriquecimiento».

El cine ha influido también decisivamente en las novelas de Eduardo Antonio Parra, que retrata con maestría la ciudad de Monterrey —destaca en este sentido *Nostalgia de la sombra* (2002)—, y en Joaquín Guerrero Casasola, guionista de cine y televisión que ha imaginado un detective de enorme carisma en *Ley garrote* (2007) —próximamente llevada al cine por el director Héctor Bonilla— y *El pecado de Mamá Bayou* (2008). Por su parte, *Tiempo de alacranes*

(2005), de Bernardo Fernández *Bef*, cuenta la historia de un sicario del narcotráfico haciendo uso de múltiples referencias cinematográficas, televisivas y pertenecientes al mundo del *cómic*.

En relación a esta última categoría, Sergio González Rodríguez tituló irónicamente *La pandilla cósmica* (2005) una novela sobre los secuestros *express*, mientras Francisco Haghenbeck, autor de la potente *Trago amargo* (2006), reconoce en entrevista con Carlos Underwood: «Mi carrera como escritor está cimentada en mi labor como guionista de *cómics*, y otro tanto de televisión. Supongo que el género que más me ha influido es el *cómic*, pues te hace pensar en imágenes gráficas, contraer textos para los globos y resumir una historia a 22 páginas, con toda la estructura de cualquier drama» (Underwood 2007).

3) *La hibridación con otros formatos narrativos*

Es ya momento de destacar un fenómeno especialmente significativo en el neopolicial mexicano reciente: su hibridación con otros formatos discursivos. Si existen escasos ejemplos de novelas históricas en esta línea —*La cruz maya* (2006), de Eugenio Aguirre, podría ser una buena maestra—, no ocurre así con la fusión de gótico, ciencia ficción y relato *negro* que constituye la base del *cyberpunk,* corriente estética de enorme éxito en el país a través de la que se retratan sociedades deshumanizadas y distópicas, dominadas por corruptas corporaciones y en las que la extrema pobreza se da la mano con la tecnología más avanzada.

Mauricio Molina ofrece un buen ejemplo de ello en la novela breve *Tiempo lunar* (1991), *thriller* futurista y apocalíptico marcado por el eclipse de luna que le da título y en el que el protagonista debe resolver la desaparición de su mejor amigo mientras ve cómo, a su alrededor, la ciudad se afantasma y las identidades se vuelven intercambiables. Frente a él, Ricardo Guzmán Wolffer presenta en *Que Dios se apiade de todos nosotros* (1993) un mundo totalitario de fronteras cerradas —nadie puede salir de México, lo que no impide que diversos países envíen al territorio desechos radiactivos causantes de horribles mutaciones genéticas en los seres vivos—, donde el protagonista debe investigar un crimen de procreación sin permiso del gobierno. En la misma línea de denuncia contra la frontera se sitúa *Río de redes* (1998), de Jorge Eduardo Álvarez, protagonizada por el *hacker* Iván Sagal, mientras Bernardo Fernández *Bef* presenta en *Gel azul* (2006) una sociedad tan carente de valores como para que los jóvenes pudientes prefieran conectarse permanentemente a la red a vivir su propia vida.

Simulacros: el triunfo del policial metafísico

He titulado mi artículo «Entre la sangre y el simulacro» para dar cuenta del fenómeno más relevante en la narrativa de suspense de los últimos años: el extraordinario éxito obtenido por el policial metafísico, instaurado por Poe con «La carta robada», recuperado por Borges para el mundo hispánico y que ha conocido un claro resurgimiento en el subcontinente desde la década del noventa.

Borges ya apuntó la profundidad de sus ejercicios escriturales en «Abenjacán el Bocarí, muerto en su laberinto» (1949): «Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino: la solución, del juego de manos» (Borges 1989: 604-605). Así, su obra superó ampliamente los trucos de la novela de enigma para dar lugar a lo que Michael Holquist definió tempranamente con las siguientes palabras: «In the new metaphysical detective story, it is life which must be solved. (…) It is non-teleological, is not concerned to have a neat ending in which all the questions are answered, and which can therefore be forgotten (…) Instead of familiarity, metaphysical detective stories offer *strangeness.* Instead of reassurance, they disturb» (Holquist 1972: 153).

Conscientes de su importancia en nuestros días, Patricia Merivale y Susan E. Sweeney retoman la defnción de este fascinante modelo en *Detecting Texts. Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*:

> A metaphysical detective story is a text that parodies or subverts tradicional detective-story conventions-such as narrative closure and the detective´s role as surrogate reader-with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot. Metaphysical detective stories often emphasize this transcendence, moreover, by becoming self-reflexive (that is, by representing allegorically the text's own processes of composition) […[. While the classic detective arrives at a solution to a crime, the more recent metaphysical *sleuth* finds himself confronting the insoluble mysteries of his own interpretation and his own identity. (Merivale and Sweeney 1999: 2)

Desde la publicación del artículo «The Detective and the Boundary. Some Notes on the Postmodern Literary Imagination» (Spanos 1972), el policial metafísico se vincula, por otra parte, a la denominada desde entonces *antidetective fiction*, categoría que engloba una amplia gama de textos en los que la

investigación no llega a buen fin, con lo que se frustra el deseo de orden del sujeto moderno. De este modo, la búsqueda del detective acaba en un misterio sin resolver que revela el caos de la existencia y que provoca en el receptor una inquietante sensación de extrañeza (Spanos 1972: 24-25). En esta misma línea, pero despojando el modelo de preocupaciones ontológicas, Amelia Simpson enfatiza la naturaleza paródica de la ficción antidetectivesca (Simpson 1990: 156), ya destacada por Sklodowska (1991) y Stavans (1993) en sus trabajos sobre el género.

> Tanto el adjetivo *metafísico* como el prefijo *anti* demuestran que los practicantes de esta variante han encontrado en la vuelta de tuerca a la fórmula detectivesca, tradicionalmente asociada con la explicación racional de la realidad, el modelo perfecto para reflejar la carencia de certezas que permea nuestros días. El texto antidetectivesco subraya así a través de su nombre la distorsión de un género que no niega, pero en el que los enigmas existenciales —la noción de verdad y el misterio de la identidad— son privilegiados frente a las cuestiones epistemológicas que se encontraban en la base del tradicional *whodunit*.

Stefano Tani continúa el estudio de la ficción antidetectivesca en *The Doomed Detective*, sin duda el análisis más completo hasta nuestros días de las *traiciones* a la fórmula de la novela de enigma. Así, considera tres variantes —innovadoras, deconstructivas y metafísicas— en una escritura especialmente adecuada para entender nuestro tiempo:

> The detective novel, a reassuring *low* genre that is supposed to please the expectations of the reader, thus becomes the ideal medium of postmodernism in its inverted form, the anti-detective novel, which frustrates the expectations of the reader, transforms a mass-media genre into a sophisticated expression of avant-garde sensibility, and substitutes for the detective as central and ordering character the descentering and chaotic admission of mystery and nonsolution. (Tani 1984: 40)

La importancia de la fórmula antidetectivesca en la última narrativa mexicana[15] es subrayada por Jorge Volpi en su irónico relato «Ars poética». Allí,

[15] Este hecho no significa que, de vez en cuando, no aparezcan rarezas como *Los misterios de La Opera* (2006), firmado con el seudónimo de Emmanuel Matta —tras el que se ha querido ver a Carlos Fuentes— y que sólo puede ser definido como un policial *a la antigua* —no en vano se encuentra localizado en los años cuarenta—, en la estela de los juegos escriturales de Borges y Bioy, y heredero, asimismo, del mexicanísimo Antonio Helú: por tanto, *whodunit* a la mexicana. El protagonista, denominado Matta como el propio *autor* y lisiado desde su juventud,

el escritor apócrifo Santiago Contreras, nacido en México en 1971, comenta la producción novelesca predominante en su generación en los siguientes términos:

> Gracias a mis conversaciones con los personajes de otros autores jóvenes, he aprendido que en su repertorio sólo hay tres tipos de narraciones: policíacas (cada vez más sofisticadas para que nadie las compare con Agatha Christie sino con Umberto Eco) […], autorreferenciales […] y femeninas […].Si tuviese que hacer una estadística de la obra de Santiago, las historias de detectives serían las más recurridas, con un 67 por ciento, frente a un 31 por ciento de autorreferenciales […] y un 2 por ciento de temas varios […]. Los sociólogos explican este fenómeno de muchos modos: la televisión, el cine, la violencia callejera, el desencanto, la caída del Muro, etcétera, aunque yo pienso que si hay tantas novelas negras se debe a la ley del mínimo esfuerzo: basta con llenar el molde, como hacen los malos poetas con un soneto o un heladero con un cucurucho. (Volpi 1999: 431)

Bromas aparte, veamos a continuación las principales variantes del modelo en México.

Variante innovadora: parodias del género

El uso paródico de la fórmula antidetectivesca es ajeno a preocupaciones metafísicas —así lo destaca Simpson para buena parte del policial latinoamericano (Simpson 1990: *passim*)— y responde a lo que Tani llamó variante innovadora de la fórmula, que acepta en su esencia las reglas del modelo, pero les inflige al final una inesperada vuelta de tuerca (Tani 1984: 113). Este hecho se hace evidente en novelas como *Derrumbe* (2005), de Luis Felipe Hernández, presentada en principio como un *whodunit* clásico, en el que hay que resolver un asesinato a puerta cerrada y a través de la deducción:

> ¿Quién pudo haber cometido el crimen?
> Desde luego Ulises no, porque él es el muerto.
> También me descarto yo, porque he encontrado el cadáver.
> Así que entre Aarón, Ernesto, Ignacio y Óscar está el homicida, suponiendo que el asesinato no haya sido perpetrado por varios.

---

resuelve casos de poca monta desde el conocido Café de La Ópera mientras come platos típicos y es secundado fuera del bar por Fortunato y Jacinto, sus ayudantes homosexuales.

> Me encanta la palabra «perpetrado». Tiene un no sé qué de fatalidad gótica. (Hernández 2005: 11)

Poco a poco comprendemos que estamos ante un texto *diferente*: protagonizado por homosexuales, en él resulta especialmente relevante la cuestión del sida, que rige los destinos de los personajes y que provoca el irónico final de la obra, ajeno a cualquier fórmula.

Por su parte, Luis Arturo Ramos parodia el neopolicial en «La balada de Bulmaro Zamarripa o Los argentinos no existen», inserto como entremés en *La casa del ahorcado* (1993) y posteriormente publicado por separado —*Los argentinos no existen* (2005). Este logrado homenaje a *El halcón maltés* gira asimismo en torno a la posesión de un objeto codiciado. En este caso, el arma con la que supuestamente Hitler se suicidó, una especie de Santo Grial de cara al resurgimiento del nazismo en México que, como en la novela de Hammett, corre la más azarosa suerte.[16]

Si Eduardo Villegas idea en *El misterio del tanque* (1989) un detective con una tarjeta de visita tan grotesca como su nombre —«Eddy Tenis Boy. DETECTIVE PRIVADO. Calle de la Transa, n.º 69. Colonia: Glorioso Lodazal. Nezayorck: Tel: 0 00 00 00», que ha conseguido su título en un curso por correspondencia—, así ocurre también con el investigador de *El cadáver errante* (Gonzalo Martré: 1993)—, en el caso de *Los dineros de Dios* (1999) Martré presenta un *sabueso* denominado Jesús Malverde Chandler en una humorística mezcla que homenajea tanto al santo de los narcos como al padre del *hard boiled*. Finalmente, *Decir adiós es morir un poco* (2004), de Julio Etienne, se vincula desde el título al chandleriano *Un largo adiós,* por lo que no es de extrañar que el periodista que investiga el crimen se llame Felipe Mar Law en guiño cómplice a Philip Marlowe.

Variante deconstructiva: el triunfo de lo ominoso

Entre las fórmulas antidetectivescas resulta especialmente inquietante la variante deconstructiva, definida por Tani en los siguientes términos: «In the

---

[16] Antonio Ortuño realiza una nueva advertencia sobre el peligroso ascenso de las ideas nazis en el México de los noventa en *El buscador de cabezas* (2006), heredero asimismo de la fórmula policial.

deconstructive category I emphasized the nonsolution, the ambiguous perception of reality from the point of view of the detective, the sense of conspiracy and satanism. The characteristics of this kind are, in comparison with the first [innovative category], more subjective, bordering on the irrational. The anti-detective game gets more…» (Tani 1984: 113). Terminada con una pregunta y ajena a las conclusiones, en ella no se descubre la verdad, lo que provoca que el lector dude en su intento de dar sentido al texto y al mundo en general.

Así ocurre en *La milagrosa* (1993), donde Carmen Boullosa presenta una trama ambigua, con un crimen no resuelto ante el que, ni siquiera, sabemos qué ocurrió. Por su parte, *Lo peor sucede al atardecer* (1990), de Olivier Debroise, cuenta la estremecedora historia de un detective que, de acuerdo con la fascinación que ejerce sobre él el presunto criminal, acaba no sólo incapacitado para resolver el caso sino devorado por sus propios demonios.[17]

Pero si hay una novela que destaca en este sentido en la última narrativa mexicana, ésta es *En busca de Klingsor* (1999), de Jorge Volpi, analizada como ejemplo de policial analítico junto a *Amphitrion* (2000), de Nacho Padilla, en «The Search for Identity: The Return to Analytic Detective Fiction in Mexico» (Paul 2006). El mismo Volpi explica por qué recurrió al formato detectivesco en entrevista con David Hernández:

> Cuando concebí esta idea quedó claro que iba a escribir una novela sobre el mundo de la ciencia y la búsqueda de la verdad y para ello me pareció que el esquema de la novela de espionaje o de la novela de detectives funcionaba muy bien. Justo porque también el detective o el espía lo que está buscando es una verdad, igual que el científico lo hace con sus teorías. […] Quise jugar con el género de la novela de espionaje para hablar sobre temas que excedían por mucho una simple novela de género. Era utilizar estos esquemas para atraer la atención del lector y convertirlo en parte integral de la propia conformación de la verdad novelística que se está buscando. Es una novela que se puede leer como una novela de espionaje pero también como una historia de la ciencia durante la primera mitad del siglo veinte, una novela de amor y además un juego metafísico en el que el lector interviene todo el tiempo para concluir la historia, porque sin la intervención activa del lector, Klingsor es una historia que no concluye nunca. (Hernández 2000: 9)

[17] Discrepo con la calificación de la novela como «antidetectivesca metaficcional» realizada por Clary Loisel en su, por otra parte, iluminador artículo (Loisel 2000).

Tanto en la novela de Volpi como en la de Padilla resulta fundamental el juego de identidades, el sentido de caos, de lo ominoso —no en vano el narrador de *En busca de Klingsor* se llama Links o, lo que es lo mismo, *siniestro*— por lo que, al final, llegamos a la conclusión de que es imposible conocer la verdad. Reconocidos admiradores de Borges, los dos miembros del *crack* juegan al ratón y al gato con el lector —así ocurre con las magníficas «leyes del movimiento criminal» que abren la novela de Volpi, con las partidas de ajedrez que llevan a la suplantación de identidades en la de Padilla—, y demuestran en ambos casos el carácter inaccesible de la realidad.

Variante metaficcional: tramas literarias

Igualmente interesante para la última narrativa mexicana resulta la variante metaficcional de la novela antidetectivesca. Presente en divertimentos tan tempranos como *Tenga para que se entretenga* (1972) de José Emilio Pacheco —incluido en *El principio del placer*—, en este relato lo policiaco funciona como pretexto para la inclusión de lo fantástico, obligando al lector a intervenir para decidir el final de la historia. Esta tendencia es continuada por ejercicios tan estimulantes como «¿Quién mató a Agatha Christie?» (1981), incluido por Vicente Leñero en *Cajón de sastre* y, en menor medida, por la novela *El garabato* (1967), donde el mismo autor plantea una novela policial cuyo final queda en suspenso porque el patético crítico literario que la comenta no termina de leerla. En la misma línea de ataque a las vanidades del mundillo literario, Malú Huacuja cuenta en *Crimen sin faltas de ortografía* (1986) el asesinato de un profesor universitario al que todos los que le rodeaban tenían motivos para odiar, y que concluye con la injusta atribución del crimen a quien no ha podido pagar *mordidas* ni abogados, mientras Enrique Serna imagina en *El miedo a los animales* (1995) la historia de un judicial con ínfulas literarias que, harto de la corrupción existente en el universo del Sistema Nacional de Creadores, regresa a su trabajo después de sufrir pena de cárcel por un crimen que no cometió y sobre el que acaba escribiendo una novela.

Por su parte, César López Cuadras convierte osadamente a Truman Capote en personaje de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (1993), acertada combinación de policial frustrado —el crimen nunca llega a aclararse— y de meditación sobre el proceso creativo —tampoco la novela sobre el crimen verá la luz. Por cierto, Capote reniega de los presupuestos de la literatura de no fic-

ción —de la que es abanderado desde la publicación de *A sangre fría*— cuando aconseja al protagonista: «Ponte a trabajar con eso y deja a la verdad en paz, sobre todo cuando ni siquiera a la policía le interesa» (López Cuadras 1993: 176).

Pero si existe un fenómeno especialmente destacable en el relato antidetectivesco metaficcional mexicano, éste tiene que ver con la enorme profusión de textos que aúnan la investigación de un crimen con la reflexión literaria. Ya lo señaló certeramente Ricardo Piglia: «A menudo veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu» (Piglia 2001: 53).

Este fenómeno, extensible a todo el subcontinente y analizado agudamente por Rosa Pellicer en «Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela policíaca hispanoamericana (1990-2006)» (Pellicer 2007), se aprecia en novelas tan reconocidas como *Los detectives salvajes* y *2666*, de Roberto Bolaño —cuyas tramas se urden a partir de la búsqueda de los vanguardistas *totales* Cesárea Tinajero y Benno Von Archimboldi— y quien, como destaca Magda Sepúlveda, convirtió la ficción policial en clave de su escritura:

> *Detective* is a word of great significance for Bolaño —or, more accurately, significances. First there is the genre cliché, the hard-boiled private eye, cool and resourceful. Then there is the metaphysical seeker hidden within this worldly hero. But more than anything, it seems Bolaño idolizes the detective as someone who has seen more terrible sights than anyone else and never turns away, never flinches. He is a witness, a watcher, someone who gets to the marrow, the literal bloody core. In a poem from the collection *Tres*, he writes: «I dreamed I was an old, sick detective, and I had been looking for lost people for a long time. Sometimes I happened to look at myself in the mirror and I recognized Roberto Bolaño. (Sepúlveda 2003: 108)

En el mismo orden de cosas, David Toscana cuenta en *El último lector* (2004) la historia de un crimen —una hermosa adolescente aparece ahogada en un pozo— que debe ser resuelto por el viejo bibliotecario del pueblo a partir de las múltiples lecturas que éste atesora, y que lo llevan a adivinar lo que ocurrirá en el futuro. Sin embargo, el caso termina sin resolverse porque a Toscana le interesa más utilizar la novela para reflexionar sobre el carácter de la verdadera literatura. Por su parte, Luis Arturo Ramos bucea en las complejas relaciones autor-libro-lector a partir de la frase «todo lector termina asesinando al autor»

en *Ricochet o los derechos de autor* (2007), novela en la que el creador de una única obra, titulada significativamente *De rebote,* se ve obligado a investigar la identidad de alguien que no ha sabido leerlo ni comentarlo ante una segunda receptora.

En cuanto a Antonio Malpica Maury, las huellas de Borges se hacen patentes en cada página de *La lágrima del Buda* (2008) —premiada en 2007 en el concurso *Una vuelta de tuerca* con el título *Nadie escribe como Herbert Quain*—,[18] historia del erudito Ricardo Madden —en obvia alusión al personaje de Richard Madden en «El jardín de los senderos que se bifurcan»—, inmerso tanto en el universo borgesiano como en el policial, y que abandona su empleo como profesor para montar una agencia de investigaciones.

Dejamos para el último lugar el fascinante ejercicio de escritura que supone *La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza, híbrido de narración policial y ensayo sobre los vínculos existentes entre poesía y prosa apoyado en la obra de Alejandra Pizarnik —junto a los cadáveres de hombres castrados que dan origen a la pesquisa, se encuentran versos de la poeta— y en el que el lenguaje se convierte en el verdadero protagonista. La detective encargada del caso, que en esta ocasión comparte su tarea con una periodista de nota roja y una profesora universitaria denominada Cristina Rivera Garza (en un claro ejercicio autoficcional de la autora), volverá a aparecer en cuatro de los once relatos que componen el reciente volumen de cuentos *La frontera más distante* (2008), demostrando el interés de Rivera Garza por explorar nuevas e insospechadas posibilidades en la fórmula policial.

Conclusión

Llego así al final de un recorrido que ha demostrado la riqueza y la variedad de la novela de detectives en México, en el que he destacado, en principio, el imperio de la fórmula neopolicial. Canonizada por Paco Ignacio Taibo II y heredera del *hard boiled*, el modelo del policial duro se mostró cargado de pesimismo —aunque nunca renunció al compromiso— para denunciar la corrup-

---

[18] El propio autor declara el origen de su premiada novela: «A través de este libro me declaro fan de Borges por lo mucho que he disfrutado la lectura de su obra. En realidad no soy muy buen lector de novela negra, pero sí he leído con frecuencia a Agatha Christie, que plantea sus historias con una trama en la que parece que no hay solución a los problemas» (Conaculta 2007).

ción omnipresente en la sociedad mexicana, donde los autores no encuentran ya ningún atisbo de los antiguos ideales revolucionarios. Desde los noventa, esta vertiente del género se ha mantenido vigente a través de una segunda hornada de escritores que se ha encargado de descentralizar los escenarios —destaca en este sentido la importancia de la fórmula en la frontera norte—, crear híbridos con otros formatos genéricos —resulta especialmente significativa la corriente *cyberpunk*— y que han manifestado en sus textos un claro interés por medios masivos de comunicación como el cine, la televisión y el cómic.

Por otra parte, en la última década se ha producido la eclosión de la ficción antidetectivesca o, lo que es lo mismo, el resurgimiento del policial metafísico heredero de Borges, claramente paródico en algunos casos, pero que logra sus mejores frutos cuando aúna la reflexión ontológica con la pesquisa policial. Así lo hemos apreciado tanto en la vertiente innovadora como en la deconstructiva y, finalmente, en la metaficcional de la fórmula, donde se repiten las tramas literarias y en las que el inopinado detective, a menudo ajeno a la profesión, se interesa menos por la resolución del crimen que por indagar en la intrincada red de significantes que compone nuestra existencia.

Nada mejor, pues, para concluir mi trabajo, que recordar la cita clásica de Borges sobre la narrativa objeto del presente estudio, en la que se hace patente la buena salud de que gozará —así lo esperamos sus entusiastas lectores— por mucho tiempo: «El género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes» (Borges 2000: 227).

Bibliografía

Auster, Paul (1990): *The New York Trilogy* [1985, 1986, 1986], New York: Penguin.

Bernal, Rafael (1969): *El complot mongol*, México: Joaquín Mortiz.

Bolaño, Roberto (1998): *Los detectives salvajes,* Barcelona: Anagrama.

Borges, Jorge Luis (1989) «Abenjacán el Bocarí, muerto en su laberinto», en *El Aleph* [1949], *Obras completas. Tomo I*, Barcelona: Emecé.

— (2000): *Borges en El Hogar 1935-1958*, Buenos Aires: Emecé.

Braham, Persephone (2004): *Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

García Flores, Margarita (1979): *Cartas marcadas,* México: unam.

Conaculta (2007): «Antonio Malpica, premio de novela *Una vuelta de tuerca 2007*», en <http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_nota=21062007172620> (10.11.2008).

Giardinelli, Mempo (1984): *El género negro*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Hernández, David (2002): «Diálogo con Jorge Volpi», en *Envío 47. Literaturas latinoamericanas 2*, en <http://www.escrituracreativa.com/escrituracreativa/editor_online/Pdf/envio47.pdf> (12.11.2008).

Hernández, Luis Felipe (2005): *Derrumbe*, México: Nueva Imagen.

Hernández Luna, Juan (1991): *Naufragio*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Holquist, Michael (1972): «*Whodunit* and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-war Fiction», en *New Literary History*, 3, pp. 135-156.

Ibargüengoitia, Jorge (1988): *Autopsias rápidas,* México: Vuelta.

Kohut, Karl (ed.) (1990): *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*; Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera eds. (1996): *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Colihue.

Laurini, Myriam (1994) *Morena en rojo*, Mexico: Joaquín Mortiz.

Loisel, Clary (2000): «*Lo peor sucede al atardecer* de Olivier Debroise, como una novela antidetectivesca metaficcional», en *Escritos*, 22, pp. 173-184.

López Cuadras, César (1993): *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Merivale, Patricia; Sweeney, Susan E. (eds.): (1999) *Detecting Texts. Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Monsiváis, Carlos (1973): «Ustedes que jamás han sido asesinados», en *Revista de la Universidad de México,* marzo, pp. 1-11.

Noguerol Jiménez, Francisca (2006): «Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino», en Javier Sánchez Zapatero (ed.): *Manuscrito criminal*. Salamanca: Cervantes, pp. 136-152. También aparecido en *Ciberletras* (2006), 15, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html> (12.01.2009).

Padura Fuentes, Leonardo (2000): *Modernidad, Posmodernidad y novela policial,* La Habana: Editorial Unión.

Paul, Marcie (2006): «The Search for Identity: The Return to Analytic Detective Fiction in Mexico», en Craig-Odders, Renée W.; Collins, Jacky *et al.* (eds.): *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*, Jefferson: MccFarland, pp. 180-203.

Pellicer, Rosa (2007): «Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela policíaca hispanoamericana. (1990-2006)», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, pp. 19-35, <http://www.ucm.es/bucm/revistas/fll/02104547/articulos/alhi0707110019a.pdf> (12.01.2009).

Piglia, Ricardo (2001): *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.

Pitol, Sergio (1984): *El desfile del amor*, Barcelona: Anagrama.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos; Salvador C. Fernández (eds.) (2005): *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana,* México: Plaza y Valdés.

Reyes, Alfonso (1959): «Sobre la novela policial», en *Los trabajos y los días. Obras completas*, tomo ix, México: FCE [1945].

Rodríguez, Franklin (2006): «The Bind Between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction», en *Ciberletras*, 15, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/rodriguezf.html> (15.09.2008).

Rodríguez Lozano, Miguel G.; Enrique Flores (eds.) (2005): *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

— (2007): «Huellas del relato policial en México», en *Anales de literatura hispanoamericana*, 36, pp. 59-77.

Saravia Quiroz, Leobardo (1996): *En la línea de fuego. Relatos policíacos de frontera*, México: Tierra Adentro.

Scantlebory, Marcia (2000): «Paco Ignacio Taibo II: la novela negra es la gran novela social de fin de milenio», en *Caras*, <www.caras.cl/ediciones/paco.htm> (16.09.2005).

Sepúlveda, Magda (2003): «La narrativa policial como un género de la Modernidad: la pista de Bolaño», en Patricia Espinosa (comp.): *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: Frasis, pp. 103-140.

Simpson, Amelia S (1990): *Detective Fiction from Latin America,* Toronto: Fairleigh Dickinson University Press.

Sklodowska, Elzbieta (1991): «Transgresión paródica de la fórmula policial», en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, New York: Purdue University Monographs in Romance Lenguages, pp. 111-140.

Spanos, William V. (1972): «The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination», en *Boundary,* 2.1, pp. 147-168.

Stavans, Ilan (1993): *Antihéroes. México y su novela policial*, México: Joaquín Mortiz.

Taibo II, Paco Ignacio (1979): «La otra novela mexicana», en *Vuelta*, núms. 60-61, pp. 24-26.

— (1988): *La vida misma*, Madrid: Júcar.

— (1999): *Primavera pospuesta: Una versión personal de México en los 90*, México: Joaquín Mortiz.

— (2000): *Sintiendo que el campo de batalla*, México: Planeta.

— (2003a): *Sueños de Frontera/Desvanecidos Difuntos/Adiós Madrid*, México: Planeta-Booket

— (2003b): *Algunas Nubes / No habrá final feliz*, México: Planeta-Booket.

— (2006): *Pancho Villa: Una biografía narrativa*, México: Planeta.

— y Víctor Ronquillo (1997): *Cuentos policiacos mexicanos (lo mejor del género en nuestro país)*, México: Selector.

— y Subcomandante Marcos (2005): *Muertos incómodos*, México: Joaquín Mortiz.

Tani, Stefano (1984): *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Texas: Southern Illinois University Press.

Torres, Vicente Francisco (2003): *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, México: CNCA/Sello Bermejo.

Trujillo Muñoz, Gabriel (2000): *Testigos de cargo*, México: Conaculta.

Underwood, Carlos (2007): «Diálogo con Francisco Haghenbeck. Martinis, Puerto Vallarta y Hollywood. Ingredientes para un *Trago amargo*», en el *blog El cuerpo del olvido*, <http://underivo.wordpress.com/2007/10/17/dialogo-con-francisco-haghenbeck> (10.11.2008).

Valle, Amir (2008): «Desnudar la condición humana: voces de la nueva novela negra latinoamericana», en *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura,* diciembre, 5, <http://www.otrolunes.com/html/punto-de-mira/punto-de-mira-n05-a01-p01-2008.html> (10.12.2008).

Volpi, Jorge (1999): «Ars poetica», en Eduardo Becerra (ed.): *Líneas aéreas,* Madrid: Lengua de Trapo, pp. 417-421.

El género seudocriminal
Inspiraciones policiacas en las novelas mexicanas de cambio de siglo

Nina Pluta
Uniwersytet Pedagogiczny, Cracovia

1. La popularidad de la fórmula policíaca; extensiones y transgresiones

La diligencia con que tantos autores saturan hoy sus mundos novelescos de aires del crimen incita a repensar la función de la convención policiaca en la narrativa actual. Es evidente que en muchas novelas aparecen motivos tales como el crimen o la pesquisa y personajes con papel de víctima, asesino o investigador, sin que la trama se desarrolle según el modelo deductivo clásico. Al mismo tiempo, cambia también la valoración del crimen mismo: ya no es un acto unánimemente reprobable que los guardianes del orden pudieran extirpar. Los elementos de la convención criminal, disgregados y difusos, se insinúan en cualquier tipo de narrativa, pasando a actuar como símbolos de lo metafísico, epistémico y existencial (Umberto Eco consagra el vínculo entre lo policiaco y lo «metafísico» en un conocido texto de los años sesenta, *Apostillas a* El Nombre de la Rosa). Frente a esa generalización y dispersión, parece oportuno hablar, pues, de novelas seudocriminales, de las que ha desaparecido el mensaje sobre la posible restitución del orden, vehiculado por la novela de detectives clásica. En las obras que se van a comentar aquí ya no queda claro a quién achacar la culpa por el mal ubicuo, ni cómo eliminarlo de la vida social.

Este tipo de narrativa aprovecha la convención criminal de manera oblicua. Dos tendencias se perfilan: una que consiste en crear mundos ficcionales donde el crimen es tan persistente e impune que ninguna investigación individual es capaz de medirse con él (tradición de la novela negra) y otra, en la que el acto violento adquiere grosor semántico y se carga de un simbolismo que alude a los esfuerzos cognoscitivos de la humanidad, a las pretensiones de penetrar en los misterios del universo (tradición de Borges). Por un lado, el crimen pierde su carácter de «proeza» debido a una percepción totalmente desengañada de la realidad social en los tiempos de globalización y recambio de ideologías; por otro,

el cuestionamiento posmoderno de la racionalidad cartesiana —impulsado, como lo muestra Jorge Volpi en su *En busca de Klingsor*, por las revoluciones científicas de principios del siglo xx— hace al acto criminal inmune al arma del razonamiento lógico.

En los textos de ambas tendencias mencionadas reina el escepticismo y la duda, mientras que los protagonistas sufren por causa de su identidad inestable, desgarrados como están entre el estatus de criminal, víctima o investigador. Para gran número de protagonistas de las ficciones seudocriminales, el ambiente de sospecha y misterio resulta de lo más natural, incluso emblemático para la condición humana actual. Exagerando un poco esta idea, diríamos que vivir una aventura novelesca equivale hoy a tomar parte en una intriga criminal.

La expansión y transformación de los motivos criminales se observará en varias de las novelas mexicanas del cambio de siglo: *El desfile de amor* (1984) de Sergio Pitol, *Amphtryon* (2000) de Ignacio Padilla, *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi, *El testigo* (2004) de Juan Villoro, *La otra cara de Rock Hudson* (1997), *Lodo* (2002) y *Malacara* (2007) de Guillermo Fadanelli. Todas se alejan lo suficiente del esquema detectivesco clásico como para ser adscritas a lo seudocriminal. Aunque se ponen en marcha procesos de búsqueda y persecución, éstos terminan pervirtiéndose, ya que se cuestiona la base racional de las pesquisas, así como los mecanismos políticos y sociales que determinan su curso y su éxito final. Los actores de tales fábulas casi fracasan. Son de la estirpe de los antihéroes, ansiosos de afirmar su identidad incierta y desengañados ante la imposibilidad de intervenir en un mundo que no espera ya la aplicación de la justicia.

Antes se señalan, sin embargo, algunas direcciones en la evolución del género criminal en el siglo xx que han llevado a su reaprovechamiento y modificación actuales.

1.1. *La permeabilidad del género criminal en la tradición literaria hispanoamericana*

Es opinión común que el género policiaco mantiene su vitalidad precisamente gracias a sus metamorfosis.[1] Los subgéneros policiacos del siglo xx

[1] En la historia han surgido numerosas variantes y subgéneros de la convención criminal, empezando por las *causas célebres* europeas de los siglos xviii y xix (compilaciones sobre los crímenes, juicios y suplicios famosos en su época), la literatura de cordel y los romances sobre los héroes populares, pasando por la novela gótica y la novela detectivesca clásica, para llegar a la novela

contienen ya el germen de las posibles desviaciones al canon. La novela negra norteamericana de los años 1920-1940 trae, por ejemplo, dosis notables de crítica social, asemejándose por momentos a la novela realista con tesis.[2] También el neopolicial hispanoamericano, desde los años setenta, adopta una estética neorrealista (inmersión en los ambientes urbanos, diálogos coloquiales), acusando explícita o implícitamente a las instituciones corruptas y a los gobiernos que las legalizan. Al mismo tiempo, el desencanto que preside el neopolicial hace que el género se abra a la posibilidad de un cambio estructural. Se propaga en él una visión de la realidad donde el delincuente es parcialmente eximido de su culpabilidad, ya que ésta se deriva de la degradación del sistema político y social (para los protagonistas del mexicano Paco Ignacio Taibo II la misma palabra «sistema» es sumamente despectiva). La mala conciencia, que la sociedad burguesa del siglo XIX delegaba en el personaje del criminal, extiende ahora su sombra a un grupo cada vez más amplio, hasta el punto de abarcar a toda la sociedad. Se acusa de criminales a las instituciones de administración y cultura, a los medios masivos de propaganda neoliberal; en suma, a todos los que participan en el «sistema», incluyendo finalmente a los consumidores y a ti, querido lector. Surge de este modo una nueva configuración del mal. En consecuencia, el género neopolicial, que en un principio sigue todavía la lógica de la detección, empieza a modificar la función y los significados de los motivos constitutivos para el género (criminal, víctima, detective, investigación, noción de justicia, razón deductiva).

Aunque, como ya se ha dicho, los motivos criminales aislados de su contexto tradicional se observan en el ámbito de toda la literatura occidental de las últimas décadas, cabe tal vez señalar un factor propio para Hispanoamérica. Desde el siglo XIX (por no empezar en el sensacionalismo de las crónicas coloniales), su narrativa parece siempre haber hecho caso de la conocida fórmula acuñada por Mario Vargas Llosa: toda novela legítima ha de combinar componentes de rebeldía, violencia, melodrama y sexo. Empezando por la novela romántica, pasando por las novelas eclécticas sobre bandidos de fines del siglo XX y la indigenista, para llegar al *boom* hispanoamericano, la narrativa del continente siem-

negra, el thriller político y el neopolicial contemporáneo. Para distinciones genéricas, véase Colmeiro (1994). Para un útil repaso de la arqueología del género véase Flores (2005: 13-23).

2 El realismo de las novelas policiacas puede también estar subordinado a patriotismos locales. El Norte de México ha sido últimamente dotado con una rica imagen literaria en los relatos de Gabriel Trujillo y Francisco José Amparán, quedando así afirmada la diferencia sociocultural de esta región (Rodríguez Lozano 2005: 153-166).

pre ha dado cabida a historias sobre la violencia y la impunidad. Un personaje creado por Juan Villoro, escritor mexicano contemporáneo, declara, sin que el curso de la narración lo desmienta: «Mira, si rascas y rascas, cualquier dinero tiene que ver con el narco. Así funciona este pinche país. La droga mueve tanta lana como el petróleo en un buen año» (Villoro 2004: 163).[3] Tales convicciones son representativas para la mentalidad colectiva hispanoamericana reflejada en muchas novelas del continente, policiales o no. Llevándolo al extremo: gran parte de las novelas hispanoamericanas son susceptibles de bifurcarse en una trama criminal. Desde *Amalia* de José Mármol hasta *La Fiesta del Chivo*, la criminalidad se desata desde los grupos de poder e irrumpe en el tejido social. En consecuencia, surgen interesantes mezclas genéricas: melodrama político, novela de aprendizaje con motivos criminales o novela seudocriminal aquí estudiada; tal hibridez excluye, sin embargo, la pureza de la convención policiaca.[4]

Además de evidenciar la delincuencia en la esfera de la política y de la vida cotidiana, las novelas seudocriminales de hoy trasladan la noción de crimen a las actividades intelectuales. En esta dirección que lleva del crimen a la epistemología y la metafísica, destaca, a partir de los años cuarenta, la obra de Jorge Luis Borges. Con sus cuentos, los motivos de crimen y persecución ganan en profundidad y apuntan hacia lo filosófico. Se afirma así el relato policial metafísico.[5] A Borges le atrae el género criminal (lo atestigua, entre otros, en «Leyes de la narración policial», de 1933 (Borges, 2001) porque conjuga el misterio y el suspenso con una profunda excitación intelectual. En la novela policiaca, como en la magia, en las teorías científicas y en todo relato literario bien armado, los motivos aparentemente más nimios se conectan entre sí: «el problema central de la novelística es la causalidad» (Borges 1991: 646). La construcción rigurosa

---

[3] El detective Belascoarán Shayne, creado por el mexicano Paco Ignacio Taibo II, dice: «Según una encuesta de la agencia ANSA que hizo el negro Guzmán el 76 % de los crímenes mayores de esta ciudad tienen origen policiaco» (Ignacio Taibo II 2006: 80).

[4] Efectivamente, lo detectivesco clásico, sin «contaminaciones» políticas, existenciales o metafísicas, ha tenido pocas realizaciones notables en la literatura hispanoamericana. En cambio, se observan tempranamente aprovechamientos híbridos, donde lo criminal se desliza en lo filosófico, fantástico y paródico (Borges y Bioy Casares), donde se trabaja la sicología del criminal (*El ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli), o donde aparece lo que B. McHale llama «duda epistémico» (p. ej. *Rosalba a las diez*, de 1955, del argentino Marco Denevi). A su vez, la esfera privada amenazada por la violencia y el crimen, a cuya investigación se ven coercidos los protagonistas, aparece en numerosísimas novelas, tanto del *boom* como posteriores (*Conversación en la Catedral* de Vargas Llosa, *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez; o en el siglo XXI, *La materia del deseo* de Edmundo Paz-Soldán o *La hora azul* de Alonso Cueto).

[5] Término que la crítica populariza desde fines del siglo XX (véase Merivale/Sweeney 1999).

del relato, donde el enigma se va despejando progresivamente en la mente del protagonista, se asocia con otros «trabajos» intelectuales —los de los filósofos, teólogos y místicos, quienes construyen en sus escritos el trasunto teórico del absoluto—. Pero la coherencia del «relato» de un científico, un escritor o un detective resulta a menudo forzada o falaz: como precursor del posmodernismo, Borges permite que los personajes a menudo fallen en sus intentos interpretativos. En cuentos como *El jardín de los senderos que se bifurcan* o *La muerte y la brújula*, los investigadores se aferran a uno sólo entre los significados posibles de ciertos textos, olvidándose de la rotación de los signos en el universo intertextual; este olvido causa su perdición (Molloy 1999: 62-68). La metáfora aquí activada es la de la muerte como fin de una mala lectura de las «huellas» textuales (que se doblan con la realidad misma). Tal extensión epistémica de la convención criminal —en clave paródica o fantástica— queda afirmada por la práctica de varios escritores desde los años sesenta y Umberto Eco lo explicita en *Apostillas a* El nombre de la rosa, texto que hace las veces de manifiesto del género criminal posmoderno. Eco habla de la «metafísica» de la intriga criminal, comparando (como Borges) el procedimiento de formular hipótesis y suposiciones sobre el crimen con los procedimientos científicos, tales como teorías filosóficas, diagnósticos médicos o historias sicoanalíticas. Ahí también hay que determinar «quién es el culpable» (Eco, 1984: 59), es decir, por ejemplo, qué causa última explica los fenómenos de la naturaleza, el curso de la historia o los destinos individuales. En pleno postestructuralismo, Eco sugiere también que en el relato policiaco (así como en los científicos) «no puede haber sólo una historia», con lo cual niega el logocentrismo de larga historia en la cultura occidental. Para desvelar un misterio no hace falta, tal vez, alcanzar la verdad única y sólida, sino más bien producir una historia convincente. ¿El éxito de los científicos, filósofos y detectives se basaría en la eficacia persuasiva?

Las novelas seudocriminales comentadas más adelante potencian tanto el pesimismo de los neopoliciales, como las dudas epistémicas del policial metafísico. No conforman nuevos subgéneros dentro de la convención criminal, sino, más bien, la reelaboran y a la postre la disuelven. Se crean expectativas de una trama basada en la pesquisa, pero el ritmo de ésta se va perdiendo en líneas temáticas secundarias o reflexiones filosóficas y existenciales. La búsqueda del culpable resulta siempre un fracaso. Más que el suceder (acción ágil, revelación del misterio) importan las condiciones de este suceder, a saber, las inquietudes de los protagonistas, las limitaciones de su conocimiento, la conciencia colectiva que se resigna ante el mal.

1. 2. *Modalidades de la convención criminal en la narrativa mexicana del siglo xx*

La misma libertad respecto a la novela deductiva clásica (el *whodunit* anglosajón) se nota en la evolución del género en México. Hasta mediados del siglo no son muchas las novelas policiacas literariamente logradas. Y cuando lo son, como *El ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli, el esquema detectivesco se distorsiona ya desde el comienzo porque la narración focalizada en el criminal revela sus motivaciones. Éste desea cometer actos gratuitos, pero sus planes se frustran, porque otros sujetos se le adelantan casualmente. La acción se va volviendo carnavalesca. Según José Luis de la Fuente, la organización paródica de la fábula acentúa el carácter de sátira social de la novela que trataría tanto del ocultamiento de la verdad por parte del individuo, como de su enmascaramiento en una sociedad fundada en la época colonial, mediante la administración simultánea de fiestas fastuosas y represiones. «[L]a desconfianza en las fuerzas del orden» y la crítica de la sociedad han sido, al parecer, inherentes al género desde sus inicios en la literatura mexicana (Fuente 2003: 89-115). La crítica social sigue latiendo en otros textos que incluyen tramas basadas en la pesquisa, tales como *Los albañiles* (1964) y el *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz* (1985) de Vicente Leñero o *Las muertas* (1977) de Jorge Ibargüengoitia. Dichas novelas reflejan una sensibilidad social visible en gran parte de la narrativa innovadora de las décadas cincuenta-setenta (Fuentes, Pitol, Sáinz, Agustín, Sada, entre otros). Hacen patente la conciencia de que la razón lúcida contribuye poco al ejercicio efectivo de la justicia si se le cruzan, por ejemplo, los intereses políticos. Se observan asimismo incursiones paródicas en el género criminal, como en *La cabeza de la hidra* de Carlos Fuentes (1978) y *El desfile de amor* de Sergio Pitol (1984, comentado más adelante). A su vez, en 1995, Fernando del Paso retoma la tradición de Usigli publicando el retrato sicológico de un asesino en la era del consumo (*Linda 67. Historia de un crimen*).[6]

Por otro lado, en las últimas décadas del siglo se desarrolla el neopolicial, en el que la trama intelectual y moralmente gratificante, que lleva desde la incógnita hasta la revelación, se mantiene a duras penas.[7] En las novelas de

---

6 Corral Peña (2005: 112) escribe: «el surgimiento del lado asesino del personaje sorprende porque parece otro hecho trivial, comparable a vender cosméticos, decorar casas millonarias o conocer autos chics de otros tiempos».

7 Francisca Noguerol (2006) indica acertadamente los síntomas de la disolución de la convención detectivesca clásica: el mal ubicuo como resultado de mecanismos políticos criminales, la vacilación entre víctima y victimario, la revelación del culpable que resulta insatisfactoria, «porque

Paco Ignacio Taibo II, emblemáticas para este subgénero, el detective Héctor Belascoarán Shayne no se mueve ya en un espacio semiotizado de «signos racionalmente interpretables» (Resina 1997: 185),[8] sino en la jungla urbana, en un caos casi-natural, sin códigos racionales —el de la nueva barbarie—. No faltan expresiones pintorescas y llenas de odio-amor hacia la megalópolis mexicana: selva, estercolero, monstruo.[9] Es el dominio de lo incivilizado: «La ciudad se le abría como un monstruo, como el vientre fétido de una ballena, o el interior de una lata de conservas estropeada. En sus escasas horas de sueño la ciudad se convertía en personaje, en sujeto y amante. El monstruo le enviaba señales, soplaba brisas llenas de extrañas intenciones. La selva de antenas de televisión bombardeaba ondas, mensajes, comerciales. El asfalto, las vitrinas, los muros, los coches, las taquerías al carbón, los perros vagabundos le hacían un lugar en su ritmo. A los once días Héctor se aproximaba a un estado fronterizo a la locura» (Taibo II, 1997: 27-28).

Al protagonista de Taibo le asaltan dilemas de identidad: ha llegado a convertirse en detective privado tras una crisis personal, pero sin esperanzas de que esta decisión llene de sentido su existencia [«De repente a Héctor se le cruzó en la cabeza la idea de habérselo inventado todo. De que el estrangulador no existía, de que él mismo no estaba muy afianzado sobre el planeta» (Taibo II 1997: 46)]. No le queda ninguna ilusión acerca de la trascendencia moral o social de sus investigaciones y tiene claro que debe jugar «un juego en el borde del sistema», porque acudiendo a los así llamados órganos de justicia sólo puede encontrarse con un «pistolero de pueblo, policía extorsionador de gran ciudad, guardaespaldas de funcionario, mayordomo de academia norteamericana de policía en cursos especiales, ladrón de borrachos, cómplice de la trata de blancas, traficante de heroína…» (Taibo II 1997: 112).

A pesar de su soledad y su sentimiento de impotencia casi permanente (interrumpidos por ráfagas de excitación de cazador), a pesar de su incredulidad

---

el que mata no es el que quiere la muerte» (José Daniel Fierro, citado por Noguerol). En este mismo trabajo, la autora incluye sin embargo en el grupo de neopoliciales algunas novelas en las que la convención policiaca sólo parece ya un marco paródico («seudocriminal») para historias de otra índole (p. ej. *Respiración artificial* de Ricardo Piglia o *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela).

[8] Resina afirma más adelante: «Hoy, la racionalidad del mensaje urbano está en pleno descrédito. Su falta de adecuación a un código que abarque su sentido es una de las consecuencias de la crisis de los grandes relatos, esto es, de las sistematizaciones teóricas» (152).

[9] Terrorífica «iguana» (sic!) es la expresión que aplica a México D. F. el protagonista de *Malacara* de Fadanelli (véase más adelante).

radical en que la sociedad pueda ser mejorada, Héctor asume, de una novela a otra, la investigación de casos criminales en nombre de una moral poco racional, hecha de reflejos humanos básicos («¿Lo hago para vengar a las mujeres muertas?»). A veces, incluso, trabaja sin motivo aparente, llevado por la inercia: «juega a sobrevivir y a seguir chingando» (Taibo 2006: 81). Renuncia por supuesto a colaborar con el «sistema» —«sobre el que permanecen [los magnates financieros] como perros dogos, zopilotes cuidando sus carroñas» (51)— porque éste se basa en la violencia ejercida por los poderes criminales. Belascoarán Shayne, como sus compatriotas, piensa que los políticos y gobernantes son los principales culpables de todo tipo de delitos: fraudes electorales, extorsión de dinero, clientelismo, narcotráfico, asesinatos de activistas populares, estudiantes y políticos antagonistas. La justicia, como en el paleolítico, o el mítico lejano Oeste, la administra el más fuerte y el menos escrupuloso.

El relato criminal atípico tiene pues sus antecedentes, tanto en México, como en toda Hispanoamérica. Desde fines del siglo pasado se hacen cada vez más frecuentes las novelas seudocriminales que incluyen elementos de la convención sin respetarla consecuentemente. Veamos algunos casos notables en la narrativa mexicana contemporánea.

2. Novelas seudocriminales mexicanas de las últimas décadas: historias de investigadores frustrados

2. 1. *Identidad en peligro.* Amphitryon *de Ignacio Padilla*

Ignacio Padilla es un autor comúnmente asociado con el movimiento *crack*, grupo de jóvenes autores mexicanos que apostaban por una forma literaria cuidadosa y una temática desvinculada de la consabida realidad social del continente. Los autores del *crack* se mostraban exasperados por lo que veían como una banalización de los temas regionales y un decaimiento de ambiciones en la literatura mexicana de dicha década.

La novela *Amphitryon* (2000) de Padilla ilustra las preferencias del grupo, ya que se evidencia en ella la ausencia de temas regionales y de compromiso. En la trama se acumulan motivos envolventes, tomados en préstamo de *thrillers* y de novelas de espionaje, pero las experiencias de los protagonistas giran en torno a dilemas existenciales. Misteriosas muertes, asesinatos y trueques de personalidad se suceden en una extensión espacio-temporal que abarca varios lugares de Europa Central entre 1917 y 1989. Las fechas, los topónimos y otros datos

concernientes a los desplazamientos de las tropas militares durante las dos guerras mundiales, en vez de dotar al escenario de consistencia realista, lo envuelven en melancólicas brumas. Pronto nos damos cuenta de que los recuerdos y las obsesiones de los protagonistas constituyen una realidad más palpable que el entorno socio-histórico aludido (ciudades como Praga, Ginebra o Londres).

La trama culmina con la puesta en marcha de un proyecto secreto en la cúpula del poder nazi, consistente en suplantar en ocasiones de riesgo a los altos mandos militares y políticos, Hitler incluido, por sus dobles, especialmente entrenados para este fin. Las secuelas de las supuestas sustituciones se prolongan en series de actos criminales hasta la segunda mitad del siglo xx, época desde la cual un narrador contemporáneo relata sus esfuerzos por desentrañar el turbio asunto de los dobles de la época nazi.

Pero los complots y las persecuciones componen de hecho una suerte de espectáculo alegórico, donde el sentido figurado es la identidad, cuestión que inquieta a todos los personajes (y que anuncia de entrada el título, nombre de un rey tebano cuya identidad se apropia el mismo Zeus para poseer la esposa de aquél). Desde el comienzo, la identidad es objeto de constantes trueques y camuflajes. En el inaugural partido de ajedrez, que tiene lugar en 1916, Theodor Dreyer apuesta su condición de recluta contra la suerte de Viktor Krezschmar, quien había logrado eximirse del enrolamiento, consiguiendo el puesto de guardagujas cerca de Salzburgo. Cuando Dreyer gana, se apropia del apellido de su oponente, y al mismo tiempo, de su destino. Efectivamente, va a parar en Salzburgo, con lo cual su futuro se modifica irrevocablemente; no obstante la conciencia de la impostura nunca lo dejará en paz.

La partida de ajedrez tiene una evidencia simbólica: es un intento, uno de los múltiples en la novela, de influir en la fortuna, de construirse una identidad a medida [«esta segunda humillación sería una forma de confirmar que su propio nombre y su destino heroico eran una señal divina» (50)]. La idea del juego alimenta la ilusión de que el caos y su versión más humana, el destino, son controlables. Los sucesivos aficionados y genios ajedrecistas se sumergen en los mundos rigurosos del razonamiento, de la previsión y de los algoritmos, tratando de olvidar que:

> También el jugador es prisionero
> (la sentencia es de Omar) de otro tablero
> De negras noches y blancos días.

La cita procede del poema «Ajedrez» de Borges (2000: 24), quien en tantas ocasiones ha aludido a los juegos, más o menos metafóricos, así como a la presencia implícita de algún supremo Jugador, quién sabe si bondadoso o maléfico.[10] El texto de Padilla vuelve en varias ocasiones a analogías de este tipo: la muerte del barón Blok-Cissewsky es comparada a una «curva violenta dentro de un inmenso efecto dominó donde él fue sin duda una pieza central, más no la única en caer» (97).

La presencia difusa de Borges en el tratamiento del tema de la identidad se hace sentir en *Amphitryon* detrás de numerosos motivos: el adiestramiento de los dobles de Hitler (otra vez el poema «El Golem»), la migración de almas e identidades a través de las sucesivas personas (el cuento «El inmortal»), el desasosiego de la duplicación tediosa: Uno de los personajes, Goliadkin, se salva del miedo a verse «repetido» y desposeído de sí mismo matando a su hermano gemelo.[11] Aparece también el motivo de la impostura, en la última parte, donde los tres protagonistas son: un actor que dobla a otros, un escritor «negro», cuyos servicios se publican firmados con apellidos más famosos, y un pintor falsificador de obras de arte. Cercana del universo borgiano parece igualmente la «europeización» de los ambientes. La mezcla de nombres alemanes, eslavos, rusos y anglosajones exhala cierto exotismo y artificio deliberado.

Los horrores de la guerra aumentan la inseguridad de los personajes, ya de por sí vacilantes en su autopercepción. Revirtiendo todos los valores sociales y morales en uso, la guerra suma a los hombres en anonimato, donde una vida —o miles de vidas— valen tanto, o mejor dicho, tan poco como otras. En vísperas de la derrota militar uno de los protagonistas se siente invadido por una «desoladora orfandad, un estado de absoluta indefensión donde tampoco el presente podía otorgar […] la consistencia que cualquiera necesita para sobrellevar la vida. La incertidumbre y el vacío más radical comenzaron a plagar mi

[10] El pensamiento humano tiende a dudar, además, cuál de las deidades es en realidad la suprema, es decir, cuál equivale a la razón última. La idea de que siempre se puede retroceder, a veces *ad absurdum*, en busca del Creador Responsable aviva la suspicacia de los protagonistas borgianos (el poema *El Golem*, el cuento *Las ruinas circulares*). Y la pesquisa policiaca es una alegoría de esa búsqueda de las raíces ontológicas de la existencia. Por otro lado, la idea de los dioses jugadores se encuentra ya en el pensamiento mítico. Véase por ejemplo la imagen de uno de los poemas aztecas del *Códice florentino*: «Nuestro amo, Señor de la Vecindad Próxima/ piensa y hace lo que Él dice; Él determina, Él se divierte […]/ En la palma de su mano, Él nos tiene;/ a su voluntad Él nos mueve./ Nos movemos, como bolitas rodamos".

[11] Piénsese en la famosa cita de *Uqbar, Tlön, Orbis Tertius*: «[…] los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de hombres».

ánimo como un cáncer incontenible» (68). La destrucción material causada por la guerra es la faceta visible del caos que mina desde dentro y desestabiliza el «yo» de los personajes: «Se trataba sólo de fragmentos carentes de significación, ectoplasmas de la memoria que poco ayudaban a dar a mi desquiciante condición el suelo que tanto ansiaba» (72). Los que manipulan su identidad, asumiendo y desechando personalidades sucesivas, pierden el «suelo» y la «consistencia» de su ser, experimentando además las intervenciones como algo semejante al crimen: Kretzchmar interpreta sus mutaciones voluntarias como «hipotéticos asesinatos perpetrados cotidianamente contra sí mismo» (27).

Como era de esperar en una novela seudocriminal, la investigación arroja sólo resultados inciertos: «En ciertos casos no basta saber quién cometió un crimen para entender por completo las razones que lo motivaron y descubrir los numerosos rostros que se ocultan tras un hecho sangriento» (182). En un momento parece que por fin el caso va a parar en buenas manos cuando entra en el escenario una figura con rasgos de detective tradicional, un tal Cossini: «Para él, las historias más intrincadas se presentaban con pasmosa claridad, mientras que las verdades oficialmente más obvias eran asimismo las más dignas de sospecha. En el cosmos alternativo y atropellado desde el cual su cerebro procesaba la totalidad de la existencia, Cossini no podía sentarse a esperar a que el resto de los mortales alcanzaran sin más sus propias deducciones [...]» (161). No obstante, «su profundo conocimiento de los más insospechados vericuetos del cosmos», no lleva a este detective improvisado a un puerto seguro en el reino de la razón. Todo lo contrario: Cossini será convertido en piltrafa humana y relegado al manicomio.

La historia desemboca, pues, en un profundo sentimiento de malestar intelectual. La serie de sustituciones —vistas como «jugadas» de «un rey negro y secreto, situado más allá de cualquier regla, inmune a la justicia o a la muerte como si fuese el dueño absoluto del mal» (191)— no queda interrumpida. Tampoco se descubre a los artífices del complot nazi, quienes parecen continuar sus maniobras criminales en el presente. El mal inaprensible continúa al acecho, como en un tipo de novela de espionaje llamado «conjuras internacionales», donde los protagonistas están a la merced de misteriosas y malignas organizaciones que parecen extender sus tentáculos por todo el globo (Pérez 2002: 85-91).

La melancolía final del narrador se hace eco, con más pesimismo aún, de las obsesiones borgianas: «En algún archivo secreto del mundo existiría una serie de fichas absurdamente similares donde una mano incierta se habría visto obli-

gada a numerar los historiales de una infinidad de Bogarts posibles, tratando sin éxito de unificar sus facciones, sus ademanes, sus vicios, su modo de andar, de hacer el amor o de asesinar. Y tal vez en ese mismo lugar, unos anaqueles más arriba, se encontraría también un expediente con mi nombre […] esperando que alguien lo enviase al triturador del olvido» (192).

Si nos atenemos a los consejos de Chesterton, quien dice: «Lo primero y principal es que el objetivo del cuento de misterio, como el de cualquier otro cuento o cualquier otro misterio, no es la oscuridad sino la luz» (Chesterton 1925), debemos reconocer que Padilla no ha creado una buena historia criminal. Lo que sí ha escrito es una novela seudocriminal, alegorizante, que coteja personajes y motivos detectivescos y de espionaje con la conciencia posmoderna de que nuestro ser único sea tal vez una copia entre otras copias. Poniendo en relieve las tribulaciones identitarias de los personajes, la novela constituye, además, un homenaje implícito a Borges.

2.2. *La ciencia y el crimen.* En busca de Klingsor *de Jorge Volpi*

La novela *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi está ambientada, como la de su compañero generacional Padilla, en espacios ajenos a la realidad hispanoamericana: Estados Unidos y Europa en la época de la Segunda Guerra Mundial. Diversas convenciones literarias se han combinado aquí con esmero: *thriller* de espionaje, *Bildungsroman*, melodrama y amable divulgación científica, ya que se reconstruyen las grandes revoluciones científicas de comienzos del siglo xx. El autor recurre incluso a la narración mítica (el mito del santo Grial, en la versión de Wagner, contado a modo de parábola por uno de los protagonistas). La novela comienza con una trama basada en la investigación, para desembocar en la reticencia posmoderna hacia las verdades oficiales y absolutas.

La historia arranca a finales de la guerra. Ciertas peripecias sentimentales obligan al norteamericano Francis Bacon, joven promesa de la física cuántica, a viajar a Europa y a desempeñarse ahí como oficial de servicios especiales militares. Se le encomienda la investigación del caso Klingsor, supuesto consejero científico de Hitler, con una influencia decisiva sobre el rumbo de las investigaciones nazis en física nuclear. Paralelamente a sus averiguaciones, Bacon incluye en sus informes la historia de las teorías físicas de principios del siglo xx, llegando a conocer personalmente a varios de sus artífices —desde Einstein hasta Schrödinger. Esto abre en el texto extensas digresiones sobre las fascinantes aventuras intelectuales de los científicos del siglo xx, quienes buscaron suplantar las antiguas concepciones de la naturaleza. Mientras tanto, Bacon vive su

propia historia de amores y traiciones en una Europa nuevamente dividida después de Yalta.

Las aventuras de Bacon quedan a su vez sumergidas en el marco más amplio del relato de Gustav Links, matemático alemán que había evitado colaborar con el régimen nazi y, que una vez terminada la guerra, ayuda a Bacon en el caso Klingsor. Links se presenta como el narrador definitivo y, como buen dosificador del suspenso, no revela, sino hacia el final el funesto desenlace de la historia, que es también su propia trágica historia. A pesar de que es la voz de Links la que establece el horizonte ideológico del texto, en la novela se entrecruzan diferentes tonos y capítulos de naturaleza muy variada: divulgación científica; elementos de biografía novelada (vida y obra de los físicos); panoramas históricos (por ejemplo, la sociedad alemana en la época de entreguerras); confesiones íntimas sobre el amor y las transgresiones (recuerdos de la juventud de Links). Esa diversidad conecta la obra con la tradición de la multiforme novela-ensayo de principios del siglo xx (Broch, Mann). Algunos títulos de los capítulos anuncian paródicamente el método científico aplicado a las pasiones humanas («Hipótesis. De la física cuántica al espionaje»); otros son especie de resumen arcaizante del contenido («Werner Heisenberg o de la tristeza»). Todo ello, mas los guiños metatextuales, acentúa el carácter levemente paródico de la novela de Volpi («Suena como una pequeña enciclopedia sobre la ciencia alemana para principiantes —bromeé—. Quizá algún día podría convertirse en el autor de un libro de moda», 186).

Por encima de la trama biográfica y de espionaje se hilvana, mediante la voz de Links, una reflexión sobre el conocimiento, en la que se traza la mencionada analogía entre la investigación y el trabajo mental que realizan el científico, el filósofo, el jugador o el artista.

La relatividad y la incertidumbre se convierten de conceptos teóricos de la física moderna en expresiones de la condición humana contemporánea y contagian la narración en todos sus niveles.[12] La incertidumbre de Heisenberg pasa a significar la inquietud de quien busca las causas primeras ocultas en la naturaleza. Ahí hace también su aparición una imagen irónica del registro policíaco: «Qué es un electrón? Los físicos lo ven, antes que nada, como a un gran

[12] El principio de la relatividad y el de la incertidumbre (de Einstein y Heisenberg, respectivamente, quienes además actúan en la novela) permean el pensamiento y el ambiente intelectual de la época evocada. Dice Volpi (2001) en una entrevista que fueron las «claves morales y científicas del siglo xx».

criminal. Un sujeto perverso y astuto que, tras haber cometido incontables y atroces delitos, se ha dado a la fuga» (314). A ojos del lector, el círculo del crimen se ensancha, pues, y aumenta el número de los «delincuentes» (compárese con la fluidez de los papeles víctima-criminal-detective en la trama del neopolicial). Es culpable tanto el átomo (la naturaleza), como Dios, el responsable de la Creación, y, finalmente, también el hombre, quien desea manipular las leyes del universo. Es criminal igualmente el azar, la otra cara del Dios indescifrable. Como en la novela de Padilla, los protagonistas sufren de los golpes del azar, al que pretenden oponer la razón ordenadora, aunque ésta se redujera tan sólo a la lógica de la narración. Dice Links, el narrador principal: «[M]e atrevo a unir hechos aparentemente inconexos [...]. Me propongo contar, pues, la trama del siglo. De mi siglo. Mi versión sobre cómo el azar ha gobernado el mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia» (19).

El estatus del azar es fronterizo. Se habla de los «caprichos» de la diosa Fortuna (irracionalidad, falta de premeditación), pero, a la vez, en la mitología griega hay otra diosa, más antigua y más poderosa, que controla las salidas de la primera —es Némesis, a cuyos designios todos estamos sometidos (Graves 2007). En las narraciones detectivescas clásicas la investigación se ve favorecida a veces por una asociación inesperada, una chispa fortuita en la mente del sujeto inquisidor. Los acontecimientos casuales que intervienen en el curso de la investigación serían entonces manifestaciones de un «juego» y un orden superiores, de un plano en el cual lo incomprensible y caótico recobra tal vez la coherencia. Una mente despierta, selecta, puede penetrar en estos designios secretos y eso es lo que ansían los físicos de la novela de Volpi. Los más ingeniosos forjan teorías reveladoras, que remiten, sin embargo, irrevocablemente, al viejo dilema: imposibilidad de conocimiento seguro y absoluto (Heisenberg). Y la teoría se dobla juguetonamente con la práctica, cuando el físico Schrödinger, presentado en su vida privada como mujeriego compulsivo, expresa su dolor por tener que elegir, cuando a lo que realmente se aspira es a la totalidad: «¿Por qué limitarse a un solo universo cuando hay tantos? ¿Por qué limitarse a una sola mujer cuando son legión?» (283).

Activando metáforas como la del «electrón criminal», el texto de Volpi se inspira en una reflexión sobre el conocimiento que se vuelve deliberadamente arcaizante. Se recrea un tipo de *episteme* parecida a la medieval, en la cual el esfuerzo hermenéutico era una afanosa «lectura» de los «signos» diseminados por Dios en el Universo. En *Las palabras y las cosas* Foucault afirma que hasta el siglo XVII, la realidad fue entendida como un texto constituido de signos, como

un gran libro que se podía deletrear para conocer la naturaleza. La diferencia con los procesos interpretativos actuales consistía en que antes se concebía una distinción clara entre esos signos en la superficie del mundo y una realidad más consistente de la que eran mensajeros. El «libro mundanal» y todos los signos estaban arraigados en la materialidad, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales (Foucault 1966: 50-53), pero a la vez poseían una justificación ontológica, remitiendo (los signos y las cosas conjuntamente) a un orden sagrado que garantizaba la unidad del universo. A través de la naturaleza se descubría la presencia de Dios.

En apariencia, tal cosmovisión esencialista preside el comienzo de la novela, cuando todavía prevalece la esperanza de que sí se pueden construir explicaciones reveladoras a partir de signos, huellas o hipótesis: «El mundo que nos entrega un criminal prófugo es como un tablero de ajedrez. La metáfora no puede ser más adecuada: mirar su obra es como contemplar una partida a la mitad, de modo que es preciso imaginar cuál ha sido su inicio para poder planear sus posibles finales. ¿Cómo encontrar a Klingsor? Si las pruebas de su existencia no bastaban, por sus propias obras. Por la influencia que ejerció en los demás, por los signos que dejó en su camino, por su propia teoría del mundo impreso en el rostro de sus víctimas» (180). El sospechoso Klingsor sería pues, en el inicio, algo como un dios, cuya impronta en el mundo se puede estudiar.

Pero en los tiempos que evoca la novela los dioses están ya destronados. Las pesquisas intelectuales han perdido su fundamento ontológico. Por eso tal vez falle la búsqueda del teniente Bacon. Ya no tiene sentido formular la pregunta detectivesca, convertida en filosófica, sobre «¿quién es el culpable?» ni perseguir a «un villano escondido en alguna parte» (351), porque la verdad y la justicia no están aseguradas por ninguna instancia trascendente. Todos se descerebran por resolver «el gran puzzle de cientos millones de piezas» de la vida: «el científico y el astrólogo, el chamán y el médico, el espía y el apostador, el amante y el político» (351). Pero al fin y al cabo, lo que hacen es, como piensa Links, en un tono posmodernista y posmoralista, construir cada uno su propia hipótesis de la verdad.

Previsiblemente, este relativismo deriva en la novela en otras reflexiones, esta vez sobre el vínculo entre el saber y el poder. Hacia el final el narrador Links llega a la conclusión foucaultiana de que «Toda verdad proclamada es un acto de violencia, una simulación, un engaño» (351). Las «fábulas» y las «narraciones» son de hecho un arma, sólo que más sofisticada, en una lucha a muerte cuyos comienzos se pierden en la antehistoria. La teoría científica puede cons-

tituir una tapadera para pasiones primordiales como lascivia, odio, impulso de posesión o destrucción. La razón muestra su otra cara, oscura, marcada por el sufrimiento y el crimen. Lo experimenta en carne propia Links, quien se convierte en víctima de los que lo traicionan imponiendo su versión de los hechos. Se resuelve oficialmente el enigma, pero esto no elimina las dudas que siguen anidando en el corazón de aquellos que se ven excluidos de una historia impuesta a la fuerza.

De tal modo, el crimen se proyecta en toda la historia de la civilización. Ésta se revela como suma de actos transgresores: crímenes primordiales míticos, crímenes del intelecto soberbio, crímenes pasionales, crímenes políticos.

Volpi organiza la cosmovisión de su novela según la tendencia desmitificadora característica del pensamiento de las últimas décadas: se deconstruyen las falacias de la razón y las «grandes narraciones» del mundo moderno occidental (tales como, por ejemplo, la del progreso de la civilización). Igual que la novela de Padilla, ésta es también, a su manera, una alegoría melancólica que representa las aventuras del intelecto rumbo a la incertidumbre. Sin embargo, la trama está asentada en gran cantidad de datos históricos y científicos, amenamente vulgarizados, creando un efecto de realidad más poderoso que los enrarecidos ambientes de *Amphitryon*.

2.3. *El crimen (no el castigo) como elemento de la conciencia colectiva de una nación.* El desfile de amor *de Sergio Pitol y* El testigo *de Juan Villoro*

Los motivos criminales resultan también productivos en novelas que tratan de la identidad colectiva de una sociedad histórica concreta, en este caso, la mexicana. Dos novelas, distanciadas por una veintena de años, *El desfile del amor*, de Sergio Pitol (1984) y *El testigo* de Juan Villoro (2004)[13] dan cuerpo a una trama parecida: un intelectual mexicano, tras haber ejercido labor académica en Europa, vuelve a México y se enfrenta a los recuerdos de su pasado que van reanimándose durante visitas a los lugares sentimentales de su infancia y juventud. Mientras tanto, se esboza un hilo argumental criminal, con lo cual otra vez se produce el acercamiento de lo criminal y el trabajo científico.

Ambos protagonistas rozan la cuarentena, uno es historiador y otro crítico literario. La edad madura les abre una nueva perspectiva tanto sobre sus propias vidas, como sobre los asuntos patrios. Esperan autentificar su propia obra gracias al contacto con el suelo natal. Sin embargo, pronto se sienten sofocados

[13] *El desfile de amor* (abreviado como EDA), y *El testigo* (abreviado como ET).

por la mezquindad del ambiente, enfrascándose en conflictos cuyas raíces están hundidas en los tiempos de la gran revuelta fundacional del México moderno, la Revolución mexicana.

Miguel del Solar, el historiador de la novela de Pitol, vuelve a México en los años ochenta. En sus trabajos estudia épocas inmediatamente posteriores a la Revolución. Acaba de publicar un texto en torno a 1914, año que considera crucial para la futura configuración de fuerzas políticas, y piensa redactar otro, en torno a 1942, fecha en la que el gobierno de México decide apoyar la causa aliada en la Segunda Guerra Mundial y se enfrenta a acciones clandestinas alemanas. Mientras tanto, la capital mexicana recibe a miles de exiliados variopintos de Europa y se convierte en una ciudad cosmopolita. Miguel se entera, en unos documentos de 1942, de que algunos miembros de su familia estuvieron involucrados en una balacera ocurrida durante una fiesta de la crema y nata artística. Al principio las pistas apuntan a resortes ocultos de la gran política internacional (acciones de espionaje alemanas), pero el protagonista, convertido en detective *amateur*, se estanca en entrevistas que sólo revelan anécdotas familiares, chismes, historias de celos, de apetencias carnales, de degradaciones y megalomanías. Buscando causas políticas, el historiador se va sumergiendo en una realidad privada trivial y grotesca. Un personaje misterioso, que parecía clave en la trama de espionaje, resulta ser un castrado minusválido del siglo XIX, un retrasado mental (aunque un documento, apócrifo tal vez, lo llame «Segundo Ruiseñor Mexicano» y «Fakir Azteca»). Y al final de la novela, una persona abominable, en apariencia secundaria para la intriga («Un chantajista, un patán, un galán de quinta»), resulta ser el principal «actor» de una historia grotesca, melodramática, sin trascendencia.

A su vez, Julio Valdivieso, el historiador de la literatura de la novela Villoro, al volver a la provincia natal, refresca los recuerdos de su juventud (no exenta de errores y pequeñas vilezas) y al mismo tiempo descubre con sorpresa que hay en el pasado de su familia ciertos misterios, tal vez incluso crímenes, que pesan también sobre su propia vida. Estos misterios están sustentados por odios que durante la Guerra de los Cristeros (años veinte del siglo XX) dividieron en bandos opuestos a muchas familias. El trabajo crítico de Julio, centrado en el poeta posmodernista Ramón López Velarde, contribuye a su creciente fascinación por esa época de la historia mexicana. Pero igual que en la novela de Pitol, su búsqueda de datos se desvía hacia oscuras historias privadas.

México suscita en los repatriados Julio y Miguel sentimientos ambiguos.[14] Por un lado reconocen su pertenencia vital a la cultura mexicana, por otro se van convenciendo de que «México es el mismo rancho infumable» de siempre (ET, 177). A pesar del tiempo transcurrido, la memoria del gran conflicto social y político de principios de siglo sobrevive en la época actual, pero no como una tradición de reivindicaciones democráticas, sino como un tramado de injusticias y hostilidades originadas en la Revolución misma. El alud de actos violentos desatados otrora se perpetúa en las lacras sociales contemporáneas (el narcotráfico, el clientelismo, la corrupción institucional, los prejuicios raciales). Y los escándalos familiares que los protagonistas pretenden esclarecer les terminan devolviendo aquel pasado colectivo, que emerge vigoroso: «La violencia, siempre a punto de aflorar en el presente, de pronto reclamaba regresar al orden perdido» (ET, 177). México es, decenas de años más tarde, un país con las heridas no restañadas, atravesado por odios no extintos, alimentados durante generaciones: «Lo que el PRI institucionalizó no fue la Revolución, sino el rencor» (ET, 178). Ahondando en estos aspectos, ambas obras se convierten en frescos satírico-costumbristas de las épocas que los narradores investigan; en otro plano, son también diagnósticos de la sociedad actual, tensa y fracturada como a principios de siglo.

Tanto en *El desfile de amor* como en *El testigo*, lo histórico, entendido como ejercicio intelectual, desemboca en lo subjetivo de las emociones y pasiones individuales. La historia mexicana se evoca desde una doble perspectiva: la documental y la recreada en la memoria individual. Los recuerdos subjetivos añaden una visión «desde abajo» —desde las familias, desde las provincias— con la que habría que completar las versiones oficiales: «Revisar lo que esa gente había comido, mirarlos en su día, ante el horror mudo o la incompatible entrega de sus miradas, producía el estremecimiento de adentrarse en un territorio ilícito, una región que sólo se tolera a la distancia o en ausencia, como otra posesión por pérdida» (ET, 236). La doble investigación que llevan tanto Miguel como Julio (la de sus disciplinas y la que concierne a los secretos familiares) se convierte, por momentos, en una crónica, por momentos paródica, de la realidad cotidiana.

[14] Lo mismo experimentan tantos otros héroes literarios hispanoamericanos: desde los modernistas en las novelas de José Asunción Silva o Manuel Díaz Rodríguez, pasando por Oliveira de *Rayuela* hasta los nómadas de las novelas contemporáneas.

El carácter de parodia es más acusado en *El desfile de amor*. Miguel del Solar explora el pasado mexicano, sintiendo nostalgia: «por no haber tenido la suerte de presenciar ningún acontecimiento importante, uno de esos cataclismos políticos y sociales que sirvieron a grandes cronistas de la antigüedad de hilo conductor para desovillar la madeja de la historia» (67). Aunque como historiador aspira a lo grandioso, sólo le es dada la reconstrucción de enredos farsescos, de lo nimio, lo ridículo y lo criminal; en suma, detalles que integran un cuadro poco glorioso. No satisfecho del cariz que toma su trabajo, deplora haberse dejado llevar por el sensacionalismo. Decide pues olvidarse «del divertimento de nota roja con que se estaba entreteniendo y de los crímenes confusos del Minerva, que [...] lo perturbaban más de lo deseable. Anular por el momento las tramas secundarias. [...] En unos días se pondría a trabajar en serio» (252). No obstante, la realidad grotesca sigue perturbándolo: en la escena que cierra la novela, a Miguel lo espanta un coche que parece seguirlo de cerca como en las novelas negras. Se sobresalta en extremo; al final resulta que es sólo un chófer extraviado pidiendo información. La última nota pertenece, pues, al registro policíaco parodiado.

En *El testigo* de Villoro, el tono paródico está por lo general ausente, hay en cambio truculencia y melodramatismo, como, por ejemplo, en la historia de los amores entre la tía y un prisionero de guerra en la época de la guerra cristera. Y el toque grotesco lo da la participación de Julio como guionista en la producción de una telenovela *kitsch* sobre esa misma guerra, financiada por un magnate todopoderoso, vinculado con el narcotráfico.

Los protagonistas de ambas novelas se alejan, en sus investigaciones, de la supuesta objetividad de la historiografía oficial;[15] lo cual se nota en la carnavalización y deformación paródica de *El desfile de amor*, así como en los motivos melodramáticos de *El testigo*.[16] Miguel y Julio descubren, cada uno por su propia cuenta, que los crímenes —pequeños o grandes, interesados, perversos o tontos— crean lazos comunitarios entre los mexicanos tanto en lo público

[15] El fracaso del escritor/investigador no es sin embargo total, porque descubre otras verdades bajo las oficiales: desde el nivel retórico-ideológico de la historiografía oficial pasa a enfocar la realidad en el cruce de los diferentes discursos: oficiales y marginales, serios y paródicos o bien carnavalizados (ver Sklodowska 1991: 25-63). Se señala también la apropiación del esquema policiaco por la «nueva novela», con el fin de parodiar tanto los procesos históricos, como su recreación académica (Sklodowska 1991: 111-140).

[16] Por lo demás, en la novela de Villoro la mezcla del realismo, parodia y melodramatismo resulta significativamente acorde con la fusión de lo sagrado y patético, por un lado, y lo sensual e irónico, por otro, en la poesía de López Velarde estudiada por el protagonista.

como en lo privado. Los «detectives» son aquí miembros de una sociedad cuya historia es reconstruida en su versión espuria: un haz de intrigas, contradicciones y transgresiones.

2.4. *Guillermo Fadanelli: el anti-Cándido frente a nuestros crímenes cotidianos*

En el *Klingsor* de Volpi se iba revelando paulatinamente la lucha de instintos y egoísmos latentes en todos los ámbitos de la actividad humana donde el discurso forja sus «*beautiful theories*». Los protagonistas contemporáneos de Guillermo Fadanelli, habitantes de grandes urbes sumidos en el anonimato, observan su entorno y llegan a conclusiones parecidas: los impulsos primordiales se imponen en las relaciones sociales, actuando a descubierto y prescindiendo del barniz de urbanidad («la naturaleza, la fuerza que te arranca de tu asiento, llevándote cien metros en cualquier dirección», *Lodo*, 183). Las leyes, la filosofía y las ciencias pagan su tributo a las pasiones y pueden ser manipuladas y envilecidas por ellas. Decadentes miembros de la clase media, lo único de lo que los antihéroes de Fadanelli están totalmente seguros es de sus instintos: apetito sexual, impulsos destructivos o asesinos («Deseo ansiosamente asesinar a una persona porque no existe una pulsión más inevitable en mi alma, o como se llame eso contra lo que no se puede luchar», *Malacara*, 12). Desde los márgenes de la sociedad, barrios pobres y bares humildes de México D. F., emiten con cinismo inocuo opiniones sobre sus prójimos. Reconocen la separación profunda que se ha operado en nuestro tiempo entre la moral oficial (la propaganda, los discursos del poder) y la práctica criminal de todos los días. El narrador de *Lodo* razona de la siguiente manera: «¿Una ladrona? ¿Cuánto podía robar esta mujer comparado con lo que sustraían los políticos del arca pública? Nada, minucias, granos de arena. No había relación ninguna entre los cerdos que lucían un anillo de brillantes en sus pezuñas mientras comían en un restaurante de Polanco y esa esbelta mujer» (*Lodo*, 73). Y continúa, con más contundencia: «Ser el delincuente y el policía al mismo tiempo —¿lo he dicho antes?— es uno de los ejercicios dialécticos más comunes en mi país» (196).

En *Lodo*, *Malacara* y *La otra cara de Rock Hudson* (abreviados a continuación como *L*, *M* y *LCDRH*) los motivos de robo, asesinato, atraco, persecución y penalización no integran una trama detectivesca clásica. Lo que aglutina dichos elementos es la percepción, por los protagonistas-narradores, de una realidad banal y llena de crímenes. México D. F. queda representado como el infierno urbano por excelencia, como prisión desesperante, exenta de valores comunitarios. La tradición moral y cultural de Occidente, palabras como *justicia*, *sabidu-*

ría, *éxito profesional* se reducen ahí a una mera colección de vocablos vacíos… Benito Torrentera, el profesor de filosofía de *Lodo*, descree de los contenidos que tiene que enseñar. Al pagar por los modestos productos y servicios que puede permitirse, siempre se acuerda obsesivamente del mísero honorario por hora lectiva que recibe en su trabajo («me gustaría insistir en que la economía es un trauma, dice, y no es mensurable —como creen los marxistas— a partir de constantes universales», *L*, 53). Se ha forjado una pobrísima, pero infalible filosofía a base de la convicción de que los quehaceres humanos giran en torno a la supervivencia y los placeres sensuales.

Los placeres de la clase media propios de los detectives clásicos (pipa, droga y alcoholes diversos), en el siglo xx se van volviendo más abiertamente carnales. Carvalho, el detective «del desencanto» español de los ochenta de las novelas de Vázquez Montalbán, cultiva fervorosamente lo erótico y lo culinario, haciendo *tabula rasa* de la supuesta alta cultura. En su lugar, instaura su propio paraíso perdido de lo sensual (Resina 1997: 135). Presentan una mentalidad parecida tanto el detective anarquista de Paco Ignacio Taibo II, como los personajes de Fadanelli. Estos últimos desarrollan una dependencia casi infantil de las mujeres, anteponiendo su presencia a cualquier pasatiempo físico o intelectual («hoy me creo incapaz de vivir unos días sin meter mis narices en medio de sus piernas. Había aspirado su esencia, esa que es el aroma de la cosa en sí», *M*, 138). Mediocres, a punto de envejecer, sienten la necesidad erótica como una llamada urgente a la única forma de felicidad suprema accesible, aunque pocas veces concedida por las bellas crueles: «ninguna idea por muy brillante que fuera podría darme la felicidad que me ofrecía un cuerpo de menos de cincuenta y cinco kilos de peso» (*L*, 80).

Sin embargo, ya que se consiente sin ningún escrúpulo la satisfacción de los sentidos, el hedonismo ha perdido el peso transgresivo que tenía en épocas anteriores y hoy es simplemente una táctica de supervivencia. Orlando Malacara, Benito Torrentera y otros optan por un estado de «neobarbarie» premeditada. Se abandonan a sus actitudes antisociales y sus rutinas, digámoslo así, antisanitarias (no salir de casa, no abrir las ventanas, no limpiar, mantener a la mujer ocasional en la cama hasta que no huya hastiada) con la determinación de quien instituye una nueva moral. La dejadez y el cinismo ingenuo de estos «Anti-Cándidos» modernos se convierten en una parodia del foucaultiano

cuidado y disfrute de sí.[17] Sin embargo, las «normas» así instauradas son esencialmente pragmáticas y antisociales, reflejando la misantropía empedernida de los protagonistas.

Por lo que respecta al crimen, en las paródicas gestas de Fadanelli, su signo maléfico se invierte. En los neopoliciales, aunque ya marcados por la decepción (Vázquez Montalbán en España, Paco Ignacio Taibo II, Ramón Díaz Eterovic en Hispanoamérica), se conserva todavía algo del aura excepcional del crimen (véase por ejemplo el asesino de *Días de combate* de Taibo). Pero el individuo monstruoso, que excitaba el morbo en el siglo XIX,[18] va desapareciendo y es sustituido por un personaje común. Los delincuentes mediocres nunca alcanzarán la fama, porque sus actos no atraen la avidez de los medios masivos de comunicación («Cuando las cámaras aparecen en la escena del crimen las injusticias aumentan de modo superlativo… Los noticieros dirigen las pesquisas, condenan, absuelven, son ellos quienes dictaminan la honradez de un hombre», M, 31). Una vez reconocida la dependencia total entre la «justicia» oficial y el consumo mediático, los personajes de Fadanelli se desentienden de la legalidad y viven según sus códigos personales de conducta, donde hábitos tribales prehistóricos se mezclan con resabios de una moral cristiana pervertida: «No había nada estrictamente injusto, y sin embargo él había aceptado como buenas las razones aducidas por el viejo Saldívar. No mataba si no se convencía de estar realizando algún tipo de bien, "de todos modos se van a morir, mejor que sea de una vez y así dejen de estar chingando a los vivos". Sólo mataba cuando estaba seguro de que Dios lo había perdonado, por eso nunca se arrepentía, porque aunque no sabía cómo, sabía que tenía permiso […]». (*LOCDRH*, 66).

Tal justicia se aplica en perfecto anonimato. El asesino de *La otra cara de Rock Hudson*, un matón a sueldo del barrio, observado por un adolescente —su doble y tal vez futuro sucesor—, adquiere sólo fugazmente la consciencia de su identidad borrosa: «Pensó que su rostro jamás había sido fotografiado, no recordaba haberse hecho alguna vez una fotografía, ni siquiera de manera accidental, las imágenes almacenadas dentro de la memoria acerca de sí mismo eran turbias» (*LOCDRH*, 79). Como Ramírez actúa en un medio que no alcanza ni la ley oficial ni el circuito de información mediática, le basta para autoafirmarse

[17] El filósofo francés llama así al conjunto de las normas morales y las autorrestricciones conscientes, subjetivas e interiorizadas (Foucault 1984: 51-85).

[18] Thomas De Quincey, el «teórico» del crimen del siglo XXI, estaba fascinado por la minucia casi artística con que el asesino realiza su espectáculo cruel [De Quincey (1827) 2001].

socialmente la fama difundida por vía oral, mediante los rumores y las habladurías del barrio: otro rasgo anticivilizatorio del mundo criminal presentado en esta narrativa.

Los asesinatos que se planean aquí no permiten exaltar el mal, ni ver en los actos transgresivos una vía de ensanchamiento de la experiencia humana y una condición de la trascendencia de las normas morales. En la antropología de Bataille, la muerte, también la violenta, es condición de la renovación (Bataille 1957: 32-3). En cambio, para los personajes de Fadanelli, el crimen es una necesidad rutinaria, parecida a la de ir a trabajar y conseguir dinero y alimento. El crimen resulta así más cercano a las leyes biológicas de supervivencia que a la solemnidad del ritual. Se comete para hacerse valer en el medio social; en suma, para no irse a la deriva. Una mujer que contrata los servicios de un matón para eliminar a la amante de su marido, se explica: «Quiero a mi familia, señor Ramírez, y quiero conservarla. No me importa si voy al infierno por esto, pero en esta vida nadie va a quitarme a mi marido. Me casé, soy una buena esposa, una buena madre, me chingo todos los días por ellos y sólo pido una cosa, quiero llegar a vieja con mi familia completa [...] ¿Me entiende? Si uno deja de pelear por lo que tiene se lo quitan todo» (*LOCDRH*, 83).

Es una argumentación que podría salir de la boca de algún personaje de las novelas indigenistas. En sorprendente sintonía con la literatura de hace cien años, transparenta aquí una visión de la realidad donde lo criminal es natural. Y la muerte es indigna de especial valoración.

De eso se convence también el profesor de filosofía de *Lodo*, quien se enamora de una joven asesina casual (la muchacha quería tan sólo robar la caja de un supermercado) y entra en el camino de la delincuencia. Su propia determinación le aturde: «Nadie dedicado a interpretar el mundo desde un aula se imagina que marchará, pistola al cinto, hacia rumbos inciertos en compañía de una criminal» (Después añade irónicamente: «Entre la clase política estas historias son comunes, pero no entre intelectuales», 165). Pero aunque no controle el curso de los acontecimientos (esconde a una asesina, luego mata dos veces por celos), su temple de cínico le permite integrar tal conducta en una cosmovisión pesimista, herencia de Hobbes: «Dentro de mi cerebro de mil ochocientos gramos de peso se escondía un homínido dispuesto a marcharse con su hembra hacia las ramas de un árbol lejano» (93). La pasión le hace matar y saborear emociones de las que en su calidad de enseñante cincuentón se sentía a años luz. Pero, leyendo a filósofos y observando su entorno, ya estaba convencido desde antes de que: «Si el común de la gente no se viera obligada a pagar por

sus crímenes, mataría gustosa con tal de sacar a relucir sus fanfarronadas en una conversación. Matar a otro hombre es el mayor anhelo que uno trae escondido en el bolsillo, por más piruetas argumentales que esgriman algunos anarquistas para demostrar que la solidaridad humana es constitutiva de la especie» (279).

Además, aplicando una lógica fría, nadie debería extrañarse al ver a personas corrientes seguir el ejemplo de su clase política: «si los criminales dedicados a tareas políticas pueden besar a un niño mientras sonríen frente a las cámaras, no veo por qué razón no se puede ser condescendiente con Eduarda que mató sólo por accidente» (*L*, 78).

Lodo reaviva paródicamente las novelas de viaje-huida de la *beat generation* y a la vez guiña en dirección de *Lolita* y otras historias sobre el mal contadas en primera persona, como *La familia de Pascual Duarte, El extranjero* o *El túnel*. Habiendo asesinado dos veces, el profesor Benito Torrentera termina en la cárcel, donde escribe su historia. Pero en este caso, previsiblemente, su detención y la aplicación de la supuesta justicia no tienen nada que ver con la legalidad. La policía corrupta, a instancias de un narcotraficante poderoso, le achaca otro crimen a nuestro protagonista, y no los dos suyos que a nadie resultaban «útiles».

Los crímenes que genera el monstruo urbano, espacio en que se mueven los protagonistas de Fadanelli, son tratados con un pesimismo semejante al de la novela negra y el neopolicial. Pero la diferencia ideológica es capital. En el neopolicial la confianza en las instituciones penales está seriamente debilitada, pero se puede todavía, por lo general, reconocer al culpable (aunque sea ejecutor de planes ajenos) y llevar a cabo su penalización (aunque la mala conciencia de sentirse manipulados permanece). Aquí, en cambio, es patente la disolución de los vínculos entre la ley del más fuerte de la neobarbarie urbana y las leyes de una sociedad civil que se fijaron en el Siglo de las Luces (igualdad ante la ley, división de los poderes, transparencia de los juicios, derecho a la defensa, etc.) y hoy terminan siendo un mero ornamento retórico. La convención criminal se formó como un tipo de expresión literaria en sociedades que oficialmente compartieron la fe en la razón y la legalidad. Esta fe ha desaparecido por completo de las novelas seudocriminales actuales. La criminalidad generalizada en una megalópolis como México D. F. requiere nuevas fórmulas literarias: no se puede «reproducir los ideales de la "civilización" en medio de la guerrilla urbana» (Frías 2008). Fadanelli medita, pues, sobre el mal en obras paródicas, como *La otra cara de Rock Hudson*, donde las reminiscencias de la novela negra revelan la invalidez de este modelo en un contexto de violencia banalizada, o bien en «novelas anti-ejemplares» (*Lodo*, *Malacara*), donde el sujeto acepta

resignadamente el crimen como una de las maneras de buscarse la vida en una sociedad de valores oficiales obsoletos.

Se ha cerrado una época de la civilización occidental en la que la muerte era considerada como una herida en el cuerpo social que requería rituales públicos de cura (Ariès 1999). Hoy, por un lado se difunden imágenes de la muerte hiperrealistas y violentas, y por otro, se elimina la reflexión sobre ella en la vida cotidiana. Es posible que la presencia generalizada de los motivos criminales, en novelas como las aquí comentadas, refleje la necesidad de reincorporar el *memento mori* en la mentalidad global y consumista. Pero esto debería hacerse sin el efectismo típico para los medios masivos de comunicación. La narrativa asume, pues, la muerte, escogiendo entre la estilización simbólica de lo criminal (Padilla, Volpi), la parodia (Pitol, Fadanelli) y la trivialización (Fadanelli).

Las novelas seudocriminales mexicanas se inscriben en el panorama literario mundial en el que, desde los años sesenta del siglo XX, la veta criminal se explota intensamente. El esquema de la investigación funciona como punto de partida hacia problemas éticos y sociopolíticos. Al mismo tiempo se teje una reflexión alegorizante sobre el fracaso de la razón y la falacia de las así llamadas «grandes narraciones» modernistas (término de Lyotard). El criminal inapresable simboliza la fuga del sentido y la inexistencia de una moral trascendente; esto a su vez se refleja en las inquietudes existenciales e identitarias de los protagonistas. La omnipresencia y banalización del crimen se deja percibir en ámbitos tan diversos como la historia de las naciones (violencia fundacional), la ciencia (las transgresiones en nombre del saber absoluto), la política y la vida cotidiana (criminalidad en las grandes ciudades). Una nueva moral se insinúa, provocativa: «Se mata por tantas razones en estos tiempos que quien lo hace, adquiere un grado más humano». (*L*, 78), observa uno de los personajes de Fadanelli. Y otro le secunda: «¿Y si sólo matando a otros se ganara el cielo?» (*M*, 22).

Ante tal ubicuidad del mal la noción de culpa se difumina ¿a quién le corresponde, pues, perseguir y acusar? ¿Perseguir y acusar a quién? En estas condiciones no es de extrañar que la fórmula detectivesca clásica se haya convertido en una cita, útil para convocar paródicamente las épocas en las que la razón cartesiana y la noción de justicia aún estaban en forma.

Cabe añadir finalmente que el metaforismo criminal no sólo se apodera de la imaginación de los escritores, sino que se naturaliza también en el lenguaje crítico. A verdad decir, no es una novedad. Chesterton aproximaba ya el ámbito criminal y el de la crítica literaria («The criminal is the creative artist; the detective only the critic», Resina 1997: 137). Demos sólo un ejemplo reciente y

elocuente: en la reseña de *Malacara* de Fadanelli, su autor escribe (Frías 2008): «*acusemos* a Guillermo Fadanelli de otro *crimen*: de enfrentarnos al paisaje. Esa ciudad de México apocalíptica, trasunto de la dimensión desconocida…». El aire del crimen se expande por doquier…

Bibliografía

Ariès, Philippe (1999): *El hombre ante la muerte*, Madrid: Taurus.

Bataille, Georges (1957): *Littérature et le mal*, Paris, Gallimard: 1957.

Borges, José Luis (1991): «El arte narrativo y la magia», en Corral, Wilfrido H.; Klahn, Norma: *Los escritores como críticos*, vol. i, México: FCE.

— (2000): *Antología poética* 1923-1977, Madrid: Alianza Editorial.

— (2001): *Textos recobrados II*, edición de Sara Luisa del Carril; Mercedes Rubio de Zocchi, Buenos Aires: Emecé.

Chávez Castañeda, Ricardo; Estivill, Alejandro; Herrasti, Vicente; Padilla, Ignacio; Palou, Pedro Ángel; Regalado, Tomás; Urroz, Eloy; Volpi, Jorge (2004): *Crack. Instrucciones de uso*, México: Mondadori.

Chesterton, Gilbert Keith (1925): «How to write a Detective Story», en Boletín n.º 38, <http://www.librosenred.com> (12.07.2008).

Colmeiro, José F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos.

Corral Peña, Elizabeth (2005): «Retrato de un asesino: David Sorensen, de Fernando del Paso», en Rodríguez Lozano, Miguel G.; Flores, Enrique (ed.): *Bang, Bang. Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México: uam.

Eco, Umberto (1984): *El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen.

Fadanelli, Guillermo (1997): *La otra cara de Rock Hudson*, Barcelona: Anagrama.

— (2002): *Lodo*, México: Debate.

— (2007): *Malacara*, Barcelona: Anagrama.

Flores, Enrique (2005): «*Causas célebres.* Orígenes de la narrativa criminal en México», en Rodríguez Lozano, Miguel G.; Flores, Enrique (eds.): *Bang, Bang. Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México: uam.

Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard.

Foucault, Michel (1984): *Historie de la sexualité. T.3: Le souci de soi*, Paris: Gallimard.

Frías, Roberto (2008): «*Malacara* de Guillermo Fadanelli», en *Letras Libres* (mayo de 2008), <http://www.letraslibres.com/index.php?art=12948&rev=2> (30.07.2008).

Graves, Robert (2007): *Mitos griegos*, Barcelona: Ariel.

La Fuente, José Luís de (2003): «Rodolfo Usigli busca la verdad. *Ensayo de un crimen*, antecedente policiaco mexicano», en *Altertexto*, n.º 1/2003, <http://www.uia.mx/campus/publicaciones/altertexto> (18.01.2008).

Merivale, Patricia; Sweeney, Elizabeth (eds.) (1999): *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Molloy, Silvia (1999): *Las letras de Borges y otros ensayos*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Noguerol, Francisca (2006): «Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino», en <www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html> (10.07.2008)

Padilla, Ignacio (2000): *Amphitryon*, Madrid: Seix Barral.

Pérez, Genaro J. (2002): *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policaca hispana*, Delaware: Juan de la Cuesta.

Pitol, Sergio (2000): *El desfile de amor*, Barcelona: Anagrama.

Quincey, Thomas de (1827): *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid: Alianza Editorial.

Resina, Joan (1997): *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto.* Barcelona: Anthropos.

Rodríguez Lozano, Miguel G. (2005): «La narrativa policiaca en el Norte de México», en Rodríguez Lozano, Miguel G.; Flores, Enrique (eds.): *Bang, Bang. Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México: uam.

Sklodowska, Elzbieta (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-85)*, Philadelphia: John Benjamins.

Taibo II, Paco Ignacio (1997): *Días de combate*, México: Planeta.

— (2006): *Algunas nubes,* México: Planeta.

Villoro, Juan (2004): *El testigo*, Barcelona: Anagrama.

Volpi, Jorge (1999): *En busca de Klingsor*, Barcelona: Seix Barral.

— (2001): «Encuentro en Copenhague», en *Letras Libres* (marzo de 2001), <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6739> (30.07.2008).

Ecocrítica, racismo medioambiental y renacimiento chicano

Imelda Martín Junquera
Universidad de León

Introducción

El llamado *renacimiento* (literario) *chicano* surge en una época de conflictos y reivindicaciones étnicas y raciales en los Estados Unidos de América. En el movimiento de lucha por los derechos civiles liderado por los ciudadanos afroamericanos en los años cincuenta del siglo xx, los chicanos encuentran una plataforma preparada para lanzar sus propios requerimientos; surge así el movimiento chicano, la etiqueta política y de compromiso social con la causa de la raza mestiza en los Estados Unidos. César Chávez, los héroes de la revolución mexicana y la Virgen de Guadalupe se convertirán en los símbolos más importantes de este movimiento.

Rodolfo Acuña en su excelente volumen *Occupied America* compila todos los hechos relevantes para la comunidad chicana de la época. Entre ellos cabe resaltar varios de los que contextualizan las obras objeto de estudio. En marzo de 1969, se redacta «El plan espiritual de Aztlán», en un encuentro de jóvenes estudiantes chicanos en Denver, que establece como objetivos prioritarios para la raza, el nacionalismo y la autodeterminación. El propio término *chicano* fue adoptado en este acontecimiento crucial como forma de honrar a un colectivo de mexicano-americanos que recibían esta denominación de forma peyorativa a ambos lados del Río Grande. En una reunión posterior que tuvo lugar en la Universidad de California en Santa Bárbara se trazó el Plan de Santa Bárbara con el fin de promover la educación superior para el colectivo chicano. La asociación estudiantil pasó a denominarse *MECh.A* o Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán. Al mismo tiempo, se sentaron las bases para lo que se convertiría en El Partido de La Raza Unida liderado por Rodolfo *Corky* González, uno de los escritores principales de la época, cuyo poema *Yo soy Joaquín*, se adoptó como icono de la lucha chicana.

El castellano se convierte en el idioma de la rebeldía, un símbolo como lengua del pueblo invadido de Aztlán,[1] en instrumento de denuncia y en vehículo revolucionario de estas gentes relegadas a un segundo plano en su propia tierra desde 1848. Desde el Tratado de Guadalupe-Hidalgo, los mexicanos que deciden permanecer en los antiguos territorios mexicanos no se habían organizado de la forma en la que lo van a hacer en la segunda mitad del siglo XX para luchar por lo que a su juicio les pertenece y les ha sido arrebatado; por la dignidad como ciudadanos de primera clase, un estatus de ciudadanía estadounidense que ostentan sólo en papel: «Promoting la raza as a worthy and valuable, even contestatory, collective identity, in direct refutation of their increasing denigration as «greasers» in the racist imagination and media of mainstream Anglo society. […] perception from above that mexicanos were a disposable population occupying disposable space» (Villa 2000: 35).

En lo que respecta al contexto literario, la literatura chicana escrita en castellano de este período se abre camino en los mercados latinoamericanos, de hecho, Alejandro Morales y Miguel Méndez publican sus primeras obras en México, y Rolando Hinojosa recibe el prestigioso Premio Casa de las Américas en Cuba en 1976. Salvador Rodríguez del Pino afirma que «al emplear el español como lenguaje literario, estos autores se definen partidarios de mantener las raíces hispánicas del pueblo chicano; creen que por medio del fomento de la lengua conseguirán la preservación y continuidad de las tradiciones chicanas» (Rodriguez del Pino 1982: 3).

Los esfuerzos de intelectuales e investigadores del sudoeste de los Estados Unidos promueven la creación de centros de estudios chicanos, donde poder fomentar el estudio de esta cultura de forma académica. En estos centros se buscan los orígenes de la cultura chicana y se rescatan también obras literarias anteriores a 1960, sobre las que no se habían realizado estudios críticos de relevancia. Cabe resaltar que a raíz de estos estudios ha surgido una corriente crítica que se centra en reconstruir una historia literaria chicana desde lo que se consideran los inicios, es decir, desde la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848.

Una constante en las obras que se analizan a continuación resulta el enaltecimiento de la historia de México, especialmente la Revolución mexicana en

[1] Aztlán: territorio mítico de origen del pueblo azteca cuya ubicación, según el pueblo chicano, se localiza en la zona anexionada a Estados Unidos tras el Tratado de Guadalupe-Hidalgo que dio fin a la guerra entre México y los Estados Unidos en 1848.

la que todos los autores hacen hincapié, quizá para resaltar el papel relevante de Emiliano Zapata y Pancho Villa en la construcción de una nueva identidad mexicana a la que adscribirse, libre de elementos colonizadores y cargada de tintes y reivindicaciones indígenas. Villa devuelve el sentimiento de patria a México y la nostalgia de este tiempo, de este pasado glorioso impera en las narrativas. La Revolución mexicana se vivió con especial intensidad en la frontera entre México y Estados Unidos donde se temió por la hegemonía de este último ante la amenaza de las tropas mexicanas.

La supervivencia del pueblo chicano pasa por el mantenimiento y la conservación de las raíces culturales. La recuperación de la historia de los antepasados, de las culturas indígenas ancestrales y el estudio de todas las manifestaciones culturales del pueblo chicano se contemplan como el camino necesario que deben emprender los chicanos hacia la liberación de «la raza» y así lo reflejan en sus obras Tomás Rivera, Miguel Méndez, Rolando Hinojosa-Smith y Alejandro Morales.

Literatura campesina y rural

Estas bases históricas y políticas contextualizan de alguna forma el análisis de las obras que surgieron en los años setenta y justifican el hecho de que surgiera este tipo de literatura con una orientación netamente nacionalista y cargada de reivindicaciones. La mayoría de las obras literarias punteras de este período están escritas en castellano aunque hayan sido traducidas al inglés posteriormente o hayan aparecido en ediciones bilingües. Además, el contenido mítico resulta recurrente en las obras de la época y la nostalgia de un pasado indígena glorioso impregna la cultura del momento. Marcando el comienzo de una nueva era se crea la editorial Quinto Sol con el propósito de promover las letras chicanas dentro de los Estados Unidos y también en América latina. Esta editorial convoca un premio anual cuyo primer receptor será Tomas Rivera en 1970 y el tercero Rolando Hinojosa-Smith, dos de los escritores que nos ocupan.

La literatura de este primer período, dice Bruce Novoa que era verdaderamente proletaria, y que entre los temas más destacados se encuentran las cuestiones políticas y las pésimas condiciones laborales del jornalero chicano. La razón de este tipo de literatura hay que buscarla en el ambiente del que surgía: en los estados del suroeste de los Estados Unidos se producía el fenómeno del latifundio, sobre todo en California, y ante extensiones de terreno cultivado

tan vastas se hacía necesario el apoyo de jornaleros que se emplearan a fondo en las tareas agricultoras sin reclamar un salario elevado. En un primer momento, Cesar Chávez y Dolores Huerta fundaron la plataforma Obreros Unidos del Campo[2] en Delano, California para denunciar los abusos cometidos contra los trabajadores del campo. Reconocido como sindicato agrícola que regulaba las labores del campo, la etiqueta de UFW apareció por primera vez en 1970 en las cajas de uvas y su lema «sí, se puede» ha llegado hasta nuestros días y ha seguido siendo utilizado en diversos acontecimientos políticos e incluso deportivos. Los antecedentes de esta situación hay que buscarlos en 1942, cuando la mano de obra nacional comenzó a escasear y el gobierno de los Estados Unidos instauró el programa «Bracero» por medio del cual se empleaba a campesinos mexicanos en los campos agrícolas estadounidenses con contratos engañosos y salarios ínfimos. Las condiciones laborales del bracero mexicano rozaban las de los esclavos afro americanos de siglos anteriores. Tomás Rivera en *Y no se lo tragó la tierra*, obra coetánea al movimiento chicano y al sindicato fundado por Cesar Chávez y Dolores Huerta, presenta la denodada lucha por la supervivencia de estos trabajadores, salpicada de sufrimiento y muchas veces desgraciadamente coronada con la muerte del trabajador o de sus familiares. Para Rodríguez del Pino (2000: 8) «esta obra quedará en la historia de la literatura chicana como símbolo de advertencia de que el pueblo chicano sobrevivirá por medio de su literatura».

Junto con la literatura se desarrollaron otras artes literarias con el mismo propósito de denuncia como el teatro. Luis Valdez fundó el Teatro Campesino[3] que se dedicó en primera instancia a representar los abusos cometidos contra los trabajadores asalariados chicanos, considerados mano de obra barata, instrumento de usar y tirar por el hacendado blanco. La deshumanización de este trabajador y su utilización hasta la extenuación forman la base de los primeros «actos» representados por esta compañía itinerante. El Teatro Campesino peregrinó con los Obreros Unidos del Campo en la famosa marcha de protesta desde Delano a California en 1966. Además del teatro, las artes plásticas también se han comprometido con la causa chicana y muralistas como Judith Baca[4] han representado la realidad del mundo rural y urbano del suroeste de los Estados Unidos. En su obra cumbre, *The Great Wall of Los Ángeles* (La gran muralla de

---

2 Traducción al castellano de «United Farm Workers of America» (http://www.ufw.org).
3 http://www.elteatrocampesino.com
4 http://www.judybaca.com

Los Ángeles), Baca ilustra la historia del pueblo chicano desde los inicios de la humanidad hasta la actualidad a lo largo del muro y, entre otras escenas, retrata la desposesión de la tierra y la división de los «barrios» de los Ángeles. El propio Cesar Chávez y su lucha al frente de los Obreros Unidos del Campo han sido retratados por diversos artistas a lo largo de los años, a la vez que diversos murales en su honor han aparecido en distintas ciudades del suroeste de los Estados Unidos (San Francisco, Sonoma, etc.). Asimismo, la marcha o peregrinaje de los Obreros Unidos desde Delano a Sacramento en 1966 ha inspirado a diferentes artistas. También Dolores Huerta ha recibido homenajes artísticos como el mural *La Ofrenda*[5] de Yreina Cervantes realizado entre 1988-1989.

En este clima de discriminación evidente, el chicano recibe el mismo trato y consideración que la tierra que trabaja, los dos se funden hasta formar una sola esencia; la naturaleza y la chicanidad aparecen retratadas como una única entidad. La piel cuarteada por el sol se asemeja sin duda al árido terreno, esquilmado de tantas cosechas y reseco como las entrañas del hombre chicano al que la vida le ha sido arrancada de cuajo cual raíz del árbol que no da fruto. La vida del bracero carece de valor, es absolutamente reemplazable como ciudadano de segunda clase que es. El chicano de la época se veía sometido a unos índices de explotación laboral netamente racistas; la existencia de la raza mestiza se perfila supeditada a la raza caucásica y el sometimiento de la misma hace que se hable de racismo medioambiental, de unos ciudadanos que por el color de su piel se encuentran más cercanos a la animalidad que los blancos. Irwin Weintraub ya en 1994 afirmaba que las comunidades llamadas «de color» han sufrido históricamente el abuso medioambiental en la destrucción y trasformación indiscriminada de sus ecosistemas al ser percibidos como ciudadanos débiles y pasivos, que no se atreven a reaccionar contra estas acciones invasoras (Weintraub 1994: 1).

Esta situación de discriminación medioambiental es precisamente la que refleja el ya mencionado Tomás Rivera en *Y no se lo tragó la tierra*, por medio de unos personajes que parecen permanecer estáticos ante el abuso. Atenazados por el miedo, los chicanos de este primer ganador del Premio Quinto Sol se convierten en un elemento más del paisaje que los rodea, aunque a medida que avanza la narración van saliendo de su anquilosamiento: los personajes de Rivera se atreverán a soltar las raíces que los aprisionan a la tierra que trabajan. Desde la primera viñeta en la que un niño es brutalmente asesinado al intentar tomar un descanso, Rivera prepara al lector para comprender la resignación y

[5] http://www.sparcmurals.org/present/cmt/yc.html

subordinación que impera en la vida del jornalero chicano. Estos trabajadores que retrata Rivera, sin embargo, crecen, maduran y se atreven en última instancia a enfrentarse a su condición de inferioridad. Como dice Rodríguez del Pino, el miedo y el coraje se contraponen en *Y no se lo tragó la tierra*, «el miedo como término connotativo de la opresión del pueblo y el coraje como representativo de una toma de conciencia. Estos dos términos se emplean constantemente dentro de diferentes contextos y situaciones hasta que su repetición produce la relación miedo/opresión y coraje/conciencia» (Rodríguez del Pino 1982: 17). Rivera también ataca duramente los estereotipos chicanos creados por los anglosajones y presenta la otra cara de la moneda, da voz a los oprimidos contando la historia escondida tras acusaciones como la de robar que recibe María, cuando, perdida entre la multitud, intenta huir del bullicio del centro comercial en «La Nochebuena».

Al contrario, los personajes de Méndez en *Peregrinos de Aztlán* nunca alcanzan su destino, permanecen anclados por siempre al lugar en el que sus fuerzas se agotan y rehúsan continuar la lucha. Este peregrinaje que emprenden los habitantes de la frontera geográfica y narrativa del universo chicano de Méndez culmina con la muerte y la extinción. La esperanza de cambio y mejora que anuncia Rivera cuando su protagonista se rebela maldiciendo a Dios queda aniquilada en el relato de *Peregrinos*: «Salió para el trabajo y se encontró con la mañana bien fresca. Había nubes y por primera vez se sentía capaz de hacer y deshacer cualquier cosa que él quisiera. Vio hacia la tierra, le dio una patada muy fuerte y le dijo: —Todavía no, todavía no me puedes tragar. Algún día sí, pero yo ni sabré» (Rivera 1987: 46).

Con resignación y sin visos de mejora, los braceros de Méndez se limitan a quejarse del trato vejatorio que reciben de sus empleadores y de la explotación que sufren por parte de los «otros» habitantes de los Estados Unidos, de los que ostentan el poder, siempre equiparándola con la degradación que también reciben los animales:

> ¿Sabes qué? Ora como que apaño güergüenza, siempre camellando como un pinchi animal ese, usté que ha leyido tantos «comics», ¿qué somos slaves, nosotros la raza? Luego, ese… es como si le filetearan a uno los hígados. Alla ese pos es uno «greaser», un «Mexican»; viene uno acá, ese y quesque uno es «pocho»; me empieza a cuadrar que me llamen chicano, bato, me cai a toda madre, carnal, siquiera ya es uno algo, no cualesquier greaser o pocho, ¿Qué no? usté que ha leyido tantos funnys, carnalito, ¿Qué semos, ese?

> —Bueno… pues México-americanos
>
> —¡Chale, ese! Esa es la pura pinchi madre, lo de mexicano no mas domas pa meterlo al surco, a las minas, nel, pos otra chinga pior. Lo de americanos, pos ya te darás cola, camarada, pa darnos en la madre en sus pinchis guerras puercas […] (Méndez 1991: 37-38)

Este recurso de la animalización de sus personajes lo utiliza Méndez con frecuencia en las descripciones, y alcanza tal relevancia para la obra que para Aristeo Brito «el lenguaje tropológico en *Peregrinos* viene a ser uno de los aspectos más esenciales de la novela» (Brito 1975: 42). En la mayoría de los casos, el propósito del escritor no se centra tanto en mostrar la degradación; sino que consiste una vez más en presentar la realidad del pueblo chicano, describir el modo de vida provinciana y rural, tan distante del elitismo de la alta sociedad blanca que ni siquiera el dinero puede salvar la brecha tan enorme entre unos y otros: «A pesar de las paletadas de dinero que seguían almacenando y del miedo que inspiraban, los Dávalos de Couch no eran plenamente aceptados en la crema de la alta sociedad […] Toda persona que ha lidiado mucho con caballos adquiere ciertos hábitos y poses comunes a los equinos, el modo de pararse, de atisbar ruidos, la manera de atisbar y un sinfín de detalles caballunos» (Méndez 1991: 52).

La ironía del peregrinaje en unos seres humanos inmóviles que aceptan su destino final sin rebeldía, abocados al fracaso y a la invisibilidad, los convierte precisamente en inmortales, en seres imperecederos, condenados como Sísifo a subir eternamente la colina con su piedra, porque su desaparición anuncia inevitablemente el comienzo del recuerdo, de la leyenda que el propio Méndez construye. La restauración de la dignidad del chicano de clase obrera así como la búsqueda de la justicia medioambiental son los objetivos primordiales de este escritor autodidacta que redacta desde la experiencia, que vierte en su narración la fatiga de su trabajo y la de los desamparados. El mensaje de Méndez, aunque pesimista, resulta tremendamente reivindicativo y busca despertar las conciencias dormidas de sus compatriotas, al igual que lo están las de sus personajes, faltos de identidad y de liderazgo; y, como se desprende de la cita anterior, carentes incluso de unidad y consenso en cuanto lo denigrantes que son las condiciones laborales: ignorantes algunos del trato discriminatorio que se les brinda durante el jornal. En la comunidad de Méndez, por tanto, no existen supervivientes, la historia de la frontera se escribe en términos apocalípticos, de extinción; los seres humanos parecen vegetales fosilizados bajo tierra y la espe-

ranza que pregonaba Rivera desaparece en *Peregrinos*. Tan obvia resulta la falta de ilusión por un futuro próspero que hasta Francisco Lomelí titula su introducción al texto de Méndez «Testimonio de desesperanza(dos)», atreviéndose incluso a jugar con las palabras para recalcar más si cabe el pesimismo inherente tanto en el texto como en los protagonistas. En cuanto al racismo medioambiental, el anciano Loreto Maldonado, el personaje que actúa como columna vertebral de la narración, presenta la historia de la colonización y consecuente discriminación escrita en el cuerpo, particularmente en su rostro, cartografía de un pueblo indígena que sufre desprecio y marginación: «En el rostro del yaqui viejo se mostraban las heridas que en sucesión genealógica había padecido su pueblo. El destino puesto en trance de escultor, con mano cruel había labrado su fisonomía a yunque y marrazo: sin embargo, así hediondo, harapiento y feo, era la antítesis cabal de la dignidad simulada» (Méndez 1991: 26).

Otro de los peregrinos de Méndez, Chuco, de joven jornalero en los campos de algodón, recogida de la uva, tomates y otras frutas se enfrenta tras la dureza de los años de trabajo a la crueldad del anonimato en la ciudad de Los Ángeles. Su final llega cuando es violentamente apartado de la calle como un maleante cualquiera frente a la atenta mirada del prejuicio de raza y clase: «Todos se sintieron felices de ver que se llevaban al chicano borracho. Gente de lo más decente; lucían los más corbatas muy vistosas, señal de bienestar y de muy buenos empleos» (Méndez 1991: 45). Mientras se erigía en campeón de la recogida, enfermando y asoleándose por el esfuerzo realizado, disfrutaba con la envidia de los otros y la admiración que despertaba en sus jefes, aunque «el premio que recibió por la hazaña fue solamente la satisfacción de saberse el mejor» (Méndez 1991: 51). La recompensa del jornalero al final de sus días es el olvido, los desfavorecidos encuentran abandono y miseria como pago por su sostenimiento al progreso de los Estados Unidos.

Los verdaderos peregrinos de Méndez, sin embargo, son los «espaldas mojadas», los inmigrantes ilegales, a los que retrata atravesando el desierto de Sonora. Emprenden, como él mismo dice, un peregrinaje a la inversa; paradójicamente, la tierra prometida que parecen no alcanzar nunca es el antiguo reino de Aztlán, desde donde los aztecas peregrinaron hacia lo que hoy es México D. F. para fundar una nueva civilización: «Del sur iban, a la inversa de sus antepasados en una peregrinación sin sacerdotes ni profetas, arrastrando una historia sin ningún merito para el que llegara a contarla, por lo vulgar y repetido de su tragedia» (Méndez 1991: 66). La vuelta al «hogar» se transforma en drama, en la desgracia de millones de ciudadanos mexicanos, quienes por buscar una oportunidad

de mejora para sus familias se quedan atrapados para siempre entre la arena de las dunas. El poeta es el primero en caer; no habrá artistas entre los trabajadores de la tierra, las artes son patrimonio de las clases altas y a los inmigrantes ilegales no se les está permitido crear belleza. Entre los que sobreviven todavía están los que serán deportados, así como los que fracasarán en su empeño de labrarse un camino mejor en los Estados Unidos.

Hinojosa y las estampas de Belken

A medio camino entre la realidad rural de Rivera y Méndez se encuentran las obras de Rolando Hinojosa-Smith. Desde su condado de Belken, la galería de personajes que se asoman a la frontera retrata el cruce entre lo urbano y lo rural. La literatura de Hinojosa tampoco es inocente como corresponde a las narrativas chicanas de los años setenta. Su compromiso político con la causa de la raza hace que dibuje un panorama histórico de paulatina pérdida de poder por parte de los habitantes originarios del valle. *Estampas del Valle*, ganadora del Premio Quinto Sol en 1972, representa la primera de las obras recogidas en la *Klail City Death Trip Series*, «cronicón» en el que Hinojosa enmarca sus quince novelas. Esta crónica de la historia de Belken relata la transformación de un espacio tras la paulatina llegada de colonos anglosajones a Tejas.

Entre las denuncias de Hinojosa se encuentra el hecho de que en su narrativa abundan los funerales de chicanos jóvenes, unos asesinados y otros a quienes se los lleva la enfermedad. Hinojosa, con su característico humor y su cuidada ironía muestra la desposesión de la tierra y describe las distintas actitudes de la población del condado: «Al llegar a este última generación, las tierras y propiedades ya pertenecían en muy gran parte a los bolillos; la raza que llegó a quedarse con tierra se podía dividir casi en dos partes: en primer lugar, los más viejos que se formaron en contra de los bolillos en trámites de sí-y-no (aunque también corrió la sangre); y en segundo lugar, los otros, los ansiosos, o sea, la raza que se granjeó con la bolillada para comerse las sobras en forma de tierra que les dejaban los montoneros, los políticos y los abogados» (Hinojosa-Smith 1973: 122). El racismo medioambiental impera en estas estampas, en las que los desfavorecidos reciben los mayores golpes y se hace una dura crítica a los chicanos que se alían con el invasor anglosajón (los bolillos), mientras que se ensalzan las figuras heroicas de los que resisten y permanecen firmes, deteniendo el avance que pretende desposeerlos. De nuevo la muerte aparece

como denominador común en el destino de los pobladores chicanos, víctimas de la campaña de exterminio dirigida contra ellos con el fin de apoderarse de sus propiedades:

> Los Vilches, los Garrido, y los Malacara viejos se aliaron para sostener las tierras contra los rinches, primero en el rancho Toluca de los Vilches, cerca de Relámpago, y luego, durante toda una semana santa, en el rancho del Carmen, en las tierras de don Jesús Malacara, El quieto. Después de estos dos encontronazos los rinches se dejaron de estar molestando. En otras ocasiones y en otros lugares, la raza perdió tierra y gente legalmente y a traición. A los muertos, ni se diga, les importa poco el cómo y el donde. (Hinojosa-Smith 1973: 122-123)

El rechazo a la asimilación a las costumbres anglosajonas queda patente en las obras de Hinojosa, quien con esa ironía que le caracteriza, crea a Rafa Buenrostro y su primo Jehú Malacara, personajes modernos, esperanza de futuro, a través de quienes las anécdotas narradas adquieren una tonalidad desenfadada: «Ellos encarnan una nueva clase de jóvenes chicanos cuya autoestima y confianza nace de su identidad étnica y les allana el terreno para su exitosa integración en la sociedad dominante como académicos y profesionales, con ambiciones sociales y políticas, eso sí, sin renunciar ni suavizar su mexicanidad. Se encuentran a gusto con su etnia, hablan, leen y escriben con soltura en español y sacan precisamente de la rica cultura de sus antepasados, la fuerza para afirmarse» (Zilles 2008: 145).

El barrio: la realidad urbana en Los Ángeles de California

El ecosistema urbano del barrio en el que el chicano se mueve en el suroeste de los Estados Unidos tampoco aporta un reconocimiento de humanidad; al igual que en el medio rural, en los barrios marginales este ciudadano continúa siendo visto como un estorbo, como un excedente de población que no reporta un beneficio a la comunidad. Alejandro Morales en *Caras Viejas y Vino Nuevo* hace una desgarradora descripción de un barrio de Los Ángeles en el que la expresión «jungla de asfalto» cobra más sentido que nunca. Paradójicamente, Mateo, uno de los protagonistas de la novela, contempla desde arriba, desde el techo, todo aquello que le oprime, el medio que le asfixia y que contribuye a su reclusión dentro de una humanidad de desperdicio:

> Subiendo al techo se podía oír, oler y saborear la vida de la ciudad. Un tren pasaba declarando el ruido de un dique grande brotando agua para ayudarle al hombre, se oye un avión, sensación constante acercándose para aterrizar, un avión natural flotando alto se muestra tan grande como aquel. Durante este instante el viento acariciador refresca la luz cálida del sol sobre la espalda desnuda. (Morales 1998: 34)

El barrio presenta diversas instancias de contaminación y parece que en este punto se acumulan todos los elementos que el ciudadano de primera clase detesta encontrarse en sus barrios residenciales. Aquí se congregan antenas y postes, fábricas y otros dispositivos que hacen posible la vida cómoda de los privilegiados y que, sin embargo, hunden cada vez más la de los desfavorecidos. Los desechos se acumulan frente a las casas de los que no cuentan como personas, que están arrinconados junto a todo lo que afea los barrios de la clase alta y media. La presencia chicana no hace sino desentonar y sobrar en otros lugares de la ciudad que no sean Eastlos:[6]

> Mirando hacia el horizonte el esqueleto de un edificio se agrega al enredo cemental del horizonte. Postes, alambres eléctricos, telefónicos, tanques inmensos se elevan sobre la tierra, almacenes amenazadores, letales chimeneas negras terribles fuman contaminación en el aire. Hacia la izquierda apartamentos, filas y filas de ventanas, coches que tiran a los ojos reflejos irritantes del sol por los vidrios brillantes, un niño garriento feliz jugando en la calle polvorosa, un perro hambriento, un muchacho peinándose el pelo largo y pasando un automóvil muerto, deshecho que debe estar en un basurero en vez de dorar la calle frente de una suciecita casa de madera. Se ven hacia allá las montañas que apenas se pueden ver. Sólo las luces intentaban lucirse acá, brillantes como si las estrellas se hubieran bajado. Todavía se oyen extraños ruidos familiares que se agregan a la selva. Palomas, árboles y un niño llorando tan alto como puede. ¡Levántalo! Y el niño grita ahora aun más. Sobre una tienda un cartel declara vino bueno, gozar, gozar… sí gozar como uno puede gozar dolor y no saber la causa de él. […] (Morales 1998: 35)

Esta descripción de Morales fomenta la identificación del habitante del barrio con los animales de la jungla; considerados y tratados como ciudadanos de segunda clase, estos chicanos se encuentran en contacto directo con la naturaleza y sufren en sus carnes el llamado racismo medioambiental que los relega a una posición de desventaja frente a los que se creen ciudadanos de

---

[6] Denominación que reciben los barrios latinos del este de Los Ángeles, California.

primera y pleno derecho: «El pedacito de piel que marca el nivel alto y bajo de la moderna civilización occidental lo tiene esclavizado. […] En los países inundados de bocas se recibe la verga para comer. Y en otros se ven las corbatas de seda sobre las barrigas hartas sostenidas por cintos de cuero» (Morales 1998: 35-36). Encerrados en este corral y sin vía alternativa de escape, mantener el control sobre estas gentes resulta viable. Las clases altas temen la rebeldía de las clases obreras al igual que sienten pavor ante una estampida de ganado.

Ahondando en esta situación de discriminación, Jesús Rosales argumenta que Morales «[…] nos muestra las consecuencias sociales que resultan de un conflicto donde un grupo étnico impone sus valores culturales sobre el otro (Rosales 1999: 115). La situación del barrio es el resultado, por tanto, del asedio constante al que los habitantes originarios del suroeste de los Estados Unidos han sido sometidos y se perfila necesariamente como una consecuencia directa e inevitable del mismo: el establecimiento de un orden jerárquico que los chicanos reconocen como heredero de aquel que vino con la colonización europea: «Mexicanos living in the downtown core would be reminded of the ever disposable status of their communal living places within the organization of dominant urban space» (Villa 2000: 41).

El barrio se concibe como la jaula del hombre, el chicano vive encerrado como un animal salvaje y permanece estancado en ese lugar, sin posibilidad de mejora ni de cambio sustancial. De esta forma, la población chicana no se escapa al control de la población anglosajona a lo que contribuye de igual manera la propia localización geográfica del barrio en cuestión: «el barrio estaba situado en el hoyo que estaba confinado en dos lados contiguos por barrancas pequeñas […] (Morales 1998: 125)». Los términos «hoyo» y «confinado» que emplea Morales en la descripción dan una idea concreta de la imagen de degradación del barrio que desea trasmitir al lector. La ordenación urbana de Los Angeles planificó la perfecta segregación racial y étnica de sus barrios ya a principios del siglo XX: «However, the segregated residential patterns already established by the turn of the century guaranteed that the Anglo-American majority, dispersed among the outlying subdivisions, would have limited contact with the growing non-Anglo communities left to the central city […] The dual immigration structure of affluent Anglo-Americans on one side and working-class and poor "ethnic" laborers on the other thus made class difference the most rigid sociospatial demarcator of the city at large» (Villa 2000: 40).

La visión de la sexualidad que Morales ofrece no hace sino reforzar el análisis ecocrítico de la obra ya que se describe la unión entre el hombre y la mujer

en términos comparativos con animales, «usando continuamente referencias animalísticas» (Rosales 1999: 124) con el fin de resaltar, como apunta Rosales, que estas relaciones representan una instancia más de la violencia y modo de escape de la frustración que sufren los protagonistas, quienes, ante la impotencia de su encierro buscan una salida a su estancamiento y a su rabia. Sentirse por una vez controladores y dueños de la situación es el trofeo resultante de estos encuentros sexuales en los que las mujeres parecen contribuir y ayudar a los hombres a que las vejen. Estas mujeres aceptan sumisas el papel que les ha tocado desempeñar en la historia chicana: apoyar a sus hombres en la lucha contra la discriminación y la degradación.

Caras viejas y vino nuevo, a pesar de que cronológicamente se sitúa como la primera novela de Alejandro Morales, sin embargo, en el tiempo literario, en el cronotopo particular del escritor *Caras viejas* se refiere a un tiempo más actual; el pasado del barrio Simons se va revelando poco a poco y en orden inverso en las novelas de Morales. La ladrillera que da origen a este barrio cuyos trabajadores comienzan a habitar es mencionada repetidamente, sin embargo, el lector no llegará a conocerla en profundidad hasta *The Brick People*, la primera novela de Morales escrita en inglés. Las historias de los personajes del barrio llenan páginas de otras obras, una técnica narrativa muy extendida ya tanto en la novela contemporánea de los Estados Unidos como en la nueva narrativa hispanoamericana. Morales busca constantemente el apoyo latinoamericano para el chicano, conectar la cultura de los países de habla hispana con la identidad chicana y obliga al lector a reflexionar sobre su propia identidad y sus raíces culturales.

Conclusión

A pesar de que los personajes de Rivera, Méndez, Hinojosa-Smith y Morales aparentan resignación y parecen aceptar las condiciones infrahumanas de discriminación a las que son sometidos, las reivindicaciones que éstos vierten en forma de llamadas de atención al lector dan a entender una situación muy distinta; el compromiso social adquirido con sus comunidades de origen se antepone a cualquier recurso o técnica narrativa: «Todas las obras de estos autores tienen la finalidad de reflejar dicha sociedad por medio de un documento literario sociohistórico que la describe y la explica» (Rodríguez del Pino 1982: 5).

La técnica narrativa, fragmentada como lo está la propia sociedad chicana, se repite en todas las obras; los recuerdos, los acontecimientos presentes y los de la memoria se alternan en las cuatro narrativas cuyos narradores, excepto el narrador omnisciente de Méndez, cuentan la historia desde una perspectiva adolescente. El protagonista principal de las escenas de Rivera parece emprender un *flashback* intentando dar sentido a un año perdido de su infancia. La estructura circular da sentido asimismo a la narrativa, cuyos cuentos parecen inconexos sin esta relación. Morales hace que Mateo comience su relato por la conclusión, por lo que el lector debe buscar el principio de la decadencia de Julián al final de la novela. Rafael Buenrostro, el protagonista de Hinojosa-Smith, va componiendo la historia del imaginario condado de Belken a retazos, incorporando nuevos datos sobre los mismos sucesos a medida que avanza la narración. Todos experimentan con la técnica y, aunque la influencia de Faulker, de Carlos Fuentes y de Juan Rulfo es patente, el producto final puede considerarse como una narrativa diferente: una estructura que se sirve de la memoria colectiva para denunciar la opresión, pero que al mismo tiempo recupera tradiciones y aporta dignidad, humanidad al trabajador chicano de clase obrera.

Estos cuatro escritores, al presentar la realidad que lo rodea en un espacio y tiempo determinado de la historia chicana, pretenden no sólo denunciar esta situación ante la clase poderosa que los oprime, sino también despertar las conciencias aletargadas de sus compatriotas. El único que de alguna forma se desvía de esta constante de pesimismo para utilizar la ironía y aportar un toque de humor es Rolando Hinojosa. Rodríguez del Pino (1982: 118), en su análisis de la obra de Hinojosa y tras mantener una entrevista con él, llega a la conclusión de que: «Hinojosa, en cambio, presenta la vida tal como es; esa parece ser la formula que el chicano de Hinojosa ha encontrado como filosofía y método de aguante para perdurar como raza. El mundo anglosajón es el que aparece marginado en la obra; pero no está marginado por opresiones sociales o económicas, sino por no saber sobrellevar la vida o no encontrar goce en ella».

Ciertamente Hinojosa no despliega la amargura de los otros tres escritores a lo largo de su narración y aunque en el fondo la temática sea prácticamente la misma, el acercamiento se antoja diametralmente opuesto. Todos persiguen una audiencia bilingüe, capaz de descifrar los códigos lingüísticos y culturales que utilizan, fronterizos como lo son ellos mismos y su formación como escritores influida por la literatura a ambos lados de los límites geográficos entre México y los Estados Unidos.

Bibliografía

Acuña, Rodolfo (2004): *Occupied America: A History of Chicanos*, New York: Pearson/ Longman.

Brito, Aristeo (1975): «El lenguaje tropológico en *Peregrinos de Aztlán*», en *La Luz* 4 [vol. 2], pp. 42-43.

Bruce-Novoa, Juan (1990): *RetroSpace: Collected Essays on Chicano Literature, Theory, and History*, Houston: Arte Publico Press.

Hinojosa-Smith, Rolando (1973): *Estampas del Valle y otras obras*, Berkeley: Quinto Sol Publications.

Méndez, Miguel (1991): *Peregrinos de Aztlán*, Tempe: Bilingual Press.

Morales, Alejandro (1998): *Caras viejas y vino nuevo*, Tempe: Bilingual Press.

Rivera, Tomás (1987): *Y no se lo tragó la tierra,* Houston: Arte Publico Press.

Rodríguez del Pino, Salvador (1982): *La novela chicana escrita en español: cinco autores comprometidos*, Ypsilanti: Bilingual Press.

Rosales, Jesús (1999): *La narrativa de Alejandro Morales. Encuentro, historia y compromiso social*, New York: Peter Lang Publishing.

Villa, Raúl Homero (2000): *Barrio Logos. Space and Place in Urban Chicano Literature and Culture,* Austin: University of Texas Press.

Weintraub, Irwin. (1994): «Fighting Environmental Racism: A Selected Annotated Bibliography», en *Electronic Green Journal*: vol. 1, issue 1, <http://egj.lib.uidaho.edu/index.php/egj/issue/view/146> (30.08.2008).

Zilles, Klaus (2008): «Cultura y memoria oral en la comunidad chicana de Rolando Hinojosa», en *Revista Aleph* 145 [abril/junio, año XLII], <http://www.revistaaleph.com.co> (30.08.2008).

Desde las montañas del sureste

Kristine Vanden Berghe
Universidad de Lieja/Fundp-Namur, Bélgica

En diciembre de 1995, se registró formalmente la candidatura del Subcomandante Marcos para el Premio Chiapas en Arte como «escritor del pueblo». Gran entusiasta del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Régis Debray afirmó el mismo año que Marcos era el mejor escritor latinoamericano del momento (1995) mientras Hermann Bellinghausen lo proclamó el escritor de izquierda más leído y apreciado en México (en Vázquez Montalbán 1999: 210). El que la prosa de Marcos no sólo fuera apreciada por sus correligionarios, lo demostraba la valorización de Octavio Paz quien, desde una posición ideológica distinta, se refirió a la renovación que significaba para el lenguaje político (1994: 57). Marcos, conocido sobre todo como portavoz del ezln, ganó por lo tanto también fama como escritor. En esta contribución se estudiarán algunos aspectos significativos de sus relatos de ficción a partir de un análisis de los protagonistas de éstos, respectivamente el Viejo Antonio, don Durito de la Lacandona, Elías y varios personajes trasuntos del autor. Pero antes de entrar en esta materia cabe presentar brevemente los rasgos básicos de los textos.

Armas y letras

Los comunicados zapatistas suelen ser introducidos por o concebidos como cartas que, a menudo, llevan posdatas. La inclusión de una posdata en una correspondencia guerrillera llama la atención porque el género de la posdata no suele asociarse con un género público como el panfleto político o el comunicado de una guerrilla y más bien hace pensar en la correspondencia informal. Muchas cartas zapatistas incluso llevan más de una posdata, lo cual es aún más sorprendente, pues hace que los textos de la guerrilla se vayan construyendo mediante excrecencias y prolongaciones que tienen un efecto de multiplica-

ción y dispersión. En una ocasión, una carta (comunicado del 11 de marzo de 1995 en EZLN 1995: 256) lleva hasta ocho posdatas que se construyen como cajas chinas, una posdata sirviendo de marco a un comentario en el cual se intercala un soneto seguido a su vez por otra posdata, etc. Las convenciones genéricas se subvierten de manera constante, también mediante la inversión de la jerarquía tradicional entre carta y posdata, porque en numerosos casos las posdatas son más largas que las cartas y éstas se convierten en meras introducciones a aquéllas. Aparte de que las posdatas emplean imágenes literarias y juegan con los sentidos y los sonidos de las palabras, algunas integran relatos. De esta manera constituyen una especie de añadidura literaria a comunicados que informan sobre la coyuntura en la zona del conflicto, las demandas del EZLN o la política mexicana. Mientras que muchos otros textos del EZLN son firmados por la Comandancia General Indígena, el autor de los textos de ficción es el Subcomandante Marcos.

Los relatos pueden dividirse en dos series según el protagonista que aparezca en ellos. El primero es un anciano indígena maya, el Viejo Antonio. Apareció por primera vez en un texto de agosto de 1992, dirigido a los indígenas de la región, texto que se hizo público a una escala más amplia el 28 de mayo de 1994. Los relatos del Viejo Antonio son breves textos cosmogónicos, fábulas y alegorías que parecen inspiradas en las tradiciones autóctonas, en los que los siete dioses primeros establecen el orden según el cual los hombres han de vivir. Antonio los cuenta a otro personaje, el «yo», que es el primer trasunto del autor Marcos. La segunda figura protagónica es Durito, un escarabajo que se presenta bajo diversas identidades, la más frecuente siendo la del caballero andante don Durito de la Lacandona. El escarabajo apareció por primera vez en un comunicado (10 de abril de 1994) que Marcos escribió para una niña en agradecimiento por un dibujo que ésta le había enviado, y volvió a hacer su aparición a partir de 1995. Los relatos sobre Durito más bien son reflexiones y juegos de escritura en apariencia espontáneos y a veces algo desordenados. Su estilo tanto como sus temas se diferencian de los relatos del Viejo Antonio. Mientras que éstos amplían el canon literario mexicano con mitos indígenas, las historias sobre Durito se construyen esencialmente con aportes de la cultura occidental contemporánea y son representativas de la era del pastiche. Pero por más distintas que sean, ambas series están al servicio del proyecto político de los zapatistas. Esto no quiere decir que representen las ideas del EZLN o sus verdaderos objetivos, sino que, en virtud de su naturaleza pública, reflejan los esfuerzos de Marcos por dar forma a la imagen de los zapatistas e influir a la sociedad en

su favor. El propio Subcomandante (Le Bot 1997: 356) ha corroborado esto al decir que considera los cuentos como un arma dirigida al corazón de sus lectores.

Otra coincidencia entre los relatos de Antonio y los textos sobre Durito es que han acabado por tener una vida independiente de los comunicados, pues han sido reunidos en distintas antologías. El lector tuvo acceso, respectivamente en 1998 y en 1999, a dos libros que recogen una gran cantidad de los relatos, *Relatos de el Viejo Antonio* (VA) y *Don Durito de la Lacandona* (DD). Cuando se publicaron bajo forma de antologías, la naturaleza de los relatos cambió. Perdieron su posición híbrida y liminal de posdata a la par de que se incrementó la comodidad de la lectura y el respeto por las normas literarias tradicionales. Paralelamente desapareció la información contextual. Cuando aparecían bajo forma de posdatas, los relatos de Marcos expresaban más de una vez de manera metafórica algunos aspectos de los comunicados a los que acompañaban,[1] intercalando de esta manera un nivel literario intermedio de referencia. En el caso de la publicación bajo forma de libros, la desaparición de los comunicados propiamente políticos que acompañaban originalmente las posdatas, implica una disminución de las referencias al contexto. Reunidos en las antologías, los relatos ya no funcionan tanto como pantallas de percepción de una realidad militar y política, sino que permiten que el lector escape a zonas de ensueño alejadas de esa realidad. La catalogización de los libros del EZLN en las librerías del DF comprueba la «literaturización» que se ha ido operando sobre una parte de los textos zapatistas. Mientras que los primeros volúmenes de comunicados están colocados en la sección «política», algunos de los posteriores se encuentran bajo el rótulo de «literatura».

La normalización y la literaturización del discurso zapatista llevan consigo que se incrementa el protagonismo del Subcomandante en calidad de autor. Los volúmenes que reúnen los comunicados zapatistas publicados en la prensa han sido publicados por la editorial Era bajo la autoría del EZLN. En cambio, los libros que publican los relatos de manera separada y varias antologías posteriores, aun cuando incluyen textos redactados por la Comandancia General del EZLN, llevan a Marcos como autor.[2]

---

[1] En el libro que reúne los textos sobre Durito, la reminiscencia de su publicación inicial en la prensa es mayor porque, contrariamente a lo que pasa con los relatos del Viejo Antonio, al final de los textos sobre Durito se menciona la fecha original de su publicación.

[2] Aparece como autor de los dos libros mencionados y de otros volúmenes que recogen los mismos relatos u otros comunicados zapatistas, *La historia de los colores* (1996), *Cuentos para una*

La normalización del discurso, su literaturización y la creciente visibilidad del Subcomandante se confirmaron en 2005 con la publicación de *Muertos incómodos*, una novela policíaca de la que Marcos escribió los capítulos impares y Paco Ignacio Taibo II los pares. La escritura a cuatro manos, el hecho de que la novela haya aparecido originalmente como folletín[3] y que se pueda bajar gratis de Internet constituyen algunos de sus rasgos más sorprendentes. La historia principal narrada por Marcos comienza con el descubrimiento de un fajo de papeles, lo cual sitúa la novela en la tradición del manuscrito hallado. Manuel Vázquez Montalbán, simpatizante de los zapatistas y cuya muerte en 2003 impidió que fuera el tercer autor de la novela, dejó un expediente sobre las actividades sospechosas de un tal Morales que su hijo envía al Subcomandante por mediación de Pepe Carvalho. Marcos decide encargar al zapatista Elías Contreras la investigación del asunto. Para realizar su objetivo, Contreras debe viajar al Distrito Federal antes de volver a Chiapas donde captura a Morales. Resulta que éste desempeñó el papel de intermediario al servicio de una red de personas poderosas que querían privatizar la región de Aguas Azules para enriquecerse con los recursos naturales en la zona. Se le condena a diez años de trabajo comunitario.

Esta historia alterna con otra en los capítulos pares, escritos por Taibo II. Héctor Monteverde recibe llamadas de cierto Alvarado, un viejo amigo suyo. Las llamadas son extrañas, pues Alvarado fue asesinado por un tal Morales tras salir de la cárcel en 1971. Monteverde acude al detective privado Héctor Belascoarán Shayne, conocido por los lectores de las novelas de Taibo II, quien se ocupará del caso. El detective encuentra a Morales en una oficina de la Torre Latinoamericana y al darse cuenta de que es «un canalla menor», se limita a darle un empujón de modo que rueda por las escaleras 41 pisos hasta la calle. Las dos tramas se entrelazan porque Marcos envía a Elías al Distrito Federal para consultar sobre «su» caso Morales con Belascoarán, un viejo conocido suyo. También coinciden porque los dos criminales se apellidan Morales, lo cual sugiere que el mal es impersonal.

El libro *Noches de fuego y desvelo* (2007) ha sido, hasta ahora, la más reciente incursión de Marcos en el terreno literario y más específicamente en el de la

---

soledad desvelada (1997), *Siete piezas sueltas del rompecabezas mundial* (1999), *Desde las montañas del sureste mexicano (Cuentos, leyendas y otras posdatas del Sup Marcos)* (2000) y *Detrás de nosotros estamos ustedes* (2000).

[3] En *La Jornada.*

poesía erótica. Mientras que *Muertos incómodos* se puede bajar gratis de internet, este último libro tiene una tirada limitada de 1 000 ejemplares, no se vende en las librerías y cuesta unos 61 euros, los cuales se destinan a proyectos de salud en comunidades indígenas de Chiapas. Por ser de acceso tan difícil, no ha podido ser tomado en consideración en el presente ensayo.

El Viejo Antonio

En el prólogo de los *Relatos de el Viejo Antonio*, Armando Bartra aprecia que Marcos presente al personaje como un individuo, lo cual le habría permitido escapar al racismo inherente a las representaciones colectivas de los indígenas:

> Antonio no es un personaje propio de la cultura occidental colado en el 'impersonal' mundo indígena. Sin duda las comunidades rurales tienen en la preeminencia de lo colectivo su condición de sobrevivencia dentro de un mundo hostil, pero esto no implica ausencia de individuación. La hipótesis de que las singularidades humanas son atributo «civilizado», mientras que lo propio de las sociedades agrarias es el comunitarismo indiferenciado, se parece mucho a la noción popular de que todos los «negros», o los «chinos», o los «indios» son iguales. (1998: 16)

Sometamos a prueba la tesis de Bartra y analicemos cómo Marcos construye el personaje de Antonio.

Su edad avanzada es el rasgo básico del personaje que se deduce de su propio nombre. No sólo transmite una idea de sabiduría y de autoridad moral, sino que además ésta va asociada al cansancio y a la enfermedad. Al principio del libro, Marcos presenta a la familia de Antonio. El anciano se despierta y «ve a su mujer en cuclillas atizar el fogón, oye a su hijo llorar, mira el sol saludando al oriente, y afila su machete mientras sonríe» (VA 19). Esta escena de tipo costumbrista representa a los miembros de la familia en ocupaciones tradicionales e ilustra la felicidad rústica del Viejo Antonio y su cercanía a la naturaleza. También tenía una hija, pero se le murió de hambre : «El Viejo Antonio acababa de enterrar a uno de sus hijos. "No se logró", dijo el Viejo Antonio después de poner la cruz, amarrada con bejuco, que marcaba la tumba de una niña, de la niña que Doña Juanita y él, el Viejo Antonio, habían hecho para que viviera» (VA 94). El propio Viejo Antonio murió a su vez de la tuberculosis. El Viejo Antonio aparece aquí como un personaje material y físicamente miserable, pero espiritualmente rico que vive en comunión con el universo. Son rasgos que

reproducen los estereotipos básicos de los indígenas difundidos por uno de los imaginarios más tradicionales que existen en torno a ellos y que son prototípicos de la novela indigenista. El hecho de que Marcos lo aísle de los demás indígenas basándose en su sabiduría es otro rasgo destacado por Henri Favre como típico de esta novela (1998: 69). Esto lleva a refutar a Armando Bartra y a postular que el Viejo Antonio, no obstante algunas características individualizadoras, es básicamente un personaje estereotipado. Sus retratos —así como la falta de espesor psicológico— disminuyen su individualidad hasta tal grado que es fácil verlo como una encarnación del pueblo indígena.

Si Antonio enlaza los dos planos de la narración —el marco y los relatos intercalados— mediante su voz al contar los mitos al «yo», también los enlaza porque se lo puede ver como el representante más o menos individualizado pero estereotipado del actante colectivo —los hombres verdaderos— que protagonizan los relatos que cuenta. Esta asociación entre el individuo y la comunidad se deduce de la frase siguiente dicha por el «yo»: «Con él, con el Viejo Antonio, se sientan junto conmigo todos los hombres y mujeres de morena sangre en corazón digno» (VA 102). La frase reúne los dos aspectos a partir de los cuales Marcos caracteriza a las comunidades indígenas. La expresión «morena sangre» indica un principio de identidad biológico-racial, lo que permite decir que la presentación de los indígenas en los relatos se hace a partir del color moreno de la sangre que señala metonímicamente la oscuridad de la piel. Esas referencias cromáticas se asocian con una identidad moral señalada en la expresión «corazón digno».

La asociación es particularmente evidente en el relato sobre la génesis del sol y de la luna. Los dioses están discutiendo sobre cómo se podría hacer más luz y disminuir la frecuencia de la noche. Piensan que se podría sacrificar el dios más blanco porque daría la luz más hermosa, pero como éste rehúsa, ofrece sacrificarse el dios más negro:

> Y una rueda hicieron los dioses en torno al fuego y echaron en discutir quién debía llevar el fuego para arriba y morirse abajo para vivir arriba, y no se ponían de acuerdo los dioses porque no se querían morir abajo los dioses, y dijeron los dioses que vaya el dios más blanco, porque era el más hermoso y así el fuego sería hermoso allá arriba, pero el dios blanco fue cobarde y no quería morirse para vivir, y entonces el más negro y más feo de los dioses, el ik', dijo que él lo llevaba para arriba al fuego y se dio en agarrarlo el fuego y se quemó con el fuego y negro se puso y gris después y blanco y amarillo y naranja después y rojo luego y fuego se hizo. (VA 35-36)

Los colores oscuros se asocian con la moral de sacrificio de un individuo o un grupo para el bienestar de todos. De esta manera, en el retrato que Marcos hace de los indígenas domina el *prometeísmo*. Ya que establecen una relación determinista entre *el indígena* y una moral digna, los *Relatos de el Viejo Antonio* incluyen categorías que desde hace mucho tiempo han adquirido la transparencia del estereotipo del buen indio frente a su explotador. Acaban por componer un retrato nativista de los indígenas, no porque impliquen una actitud romántica que mira hacia el pasado con nostalgia —hay poco de esto en los relatos de Marcos—, sino porque idealizan a los indígenas. En este sentido, se ubican dentro de las tendencias indianistas actuales (Favre 1998: 132).

El etnocentrismo se desprende también de la reescritura que Marcos ha hecho del Popol Vuh. En la versión del Viejo Antonio, los dioses crearon primero la gente de oro. Pero ésta no se movía y decidieron engendrar al hombre de madera. Mas como éste fue explotado por su compañero de oro que le mandaba trabajar, los dioses crearon al hombre de maíz, «los hombres y mujeres verdaderos» que «hablaron la lengua verdadera» (VA 22). Una lectura rápida podría recalcar las coincidencias entre el relato del Viejo Antonio y el mito del Popol Vuh: ambos representan la creación de la especie en ambos el hombre *verdadero*, está hecho de maíz.

Sin embargo, también interesan las desviaciones frente al Popol Vuh. La humana como un proceso que precisa de varias tentativas antes de llegar a buen término y lógica de sustitución de varios tipos de hombres en el Popol Vuh se transforma en una lógica de simultaneidad en el relato de Marcos: el hombre de madera no sustituye al de oro, sino que viene a hacerle compañía. Esta reescritura permite presentar a los dos en una relación conflictiva. La segunda variante debe leerse a partir de esta relación. En el Popol Vuh, el hombre anterior al de madera fue de barro. Al sustituirlo por una figura de oro, Marcos sustituye la sucesión de dos materiales *pobres* por una oposición entre un material precioso y de color claro que remite a los no indígenas ricos, y una materia más común y oscura, que se refiere a los indígenas pobres. A partir de un mito maya conocido y por la voz del Viejo Antonio, Marcos teje una alegoría sobre la explotación de los indígenas por los mestizos y los blancos. El antagonismo es en primer lugar una oposición social, los pobres son explotados por los ricos. No obstante, la realidad social es definida más en términos étnicos que a partir de relaciones de clase.

Si los retratos del hombre de oro y de madera son nativistas por la oposición entre ambos y por sus respectivas descripciones, el retrato del hombre de maíz

corresponde a una visión menos etnocéntrica porque supera las divergencias. Marcos lo describe como una figura utópica que simboliza al que no explota a los demás ni se deja mandar. El giro que toma aquí el simbolismo cromático es significativo de una postura alter/nativista. El hombre de maíz, el verdadero o igualitario, es indefinido en cuanto al color pero se asocia con los zapatistas, los *sin rostro*:

> Le pregunté al Viejo Antonio de qué color era la piel de las gentes de maíz y me enseñó varios tipos de maíz, de colores diversos, y me dijo que eran de todas las pieles pero nadie sabía bien porque las gentes de maíz, los hombres y mujeres verdaderos, no tenían rostro. (VA 22)

Antonio concluye otra narración diciendo: «el mundo será alegre si todos los colores y todos los pensamientos tienen su lugar» (VA 49). Estas afirmaciones contradicen otro relato en el que el hombre de maíz, el verdadero, es definido como indígena, del «color de la tierra» (VA 43). La contradicción es ejemplo de las tensiones constantes en los relatos entre una postura nativista y una postura reacia a entablar una relación determinista entre etnia y moral.

En los relatos del Viejo Antonio, Marcos también ha intentado apropiarse del español de manera que su uso dé cuenta de la realidad local y de las demandas indígenas. Un análisis centrado en la lengua revela una preocupación por desarticular e hibridizar el español mexicano mediante fusiones de la sintaxis del español con sintaxis desviantes. Esta práctica, bastante frecuente en la novelística hispanoamericana y chiapaneca de tipo indigenista (Lienhard 2003: 283), resulta en un genuino *interlenguaje* (Ashcroft e. a. 1989: 66) que enfatiza la diferencia entre el español y las lenguas indígenas y que pide al lector hispanohablante que se comprometa activamente con la *otra* cultura. Entre las distorsiones más sistemáticas está el uso transitivo de verbos normalmente intransitivos. Destaca el empleo del verbo *nacer* con un complemento objeto directo, una combinación que resulta en frases como «los dioses nacieron el mundo» (VA 82, 87). El uso transitivo de verbos intransitivos no se limita a los fragmentos donde habla el indígena, sino que se registra también en el lenguaje del narrador que escribe: «La mar dormitaba el cansancio que el amor regala», «el avión había ya ronroneado la muerte» (VA 108) y «los hombres y mujeres verdaderos nacen de nuevo la palabra» (VA 112). Otra desviación lingüística frecuente es la combinación insólita de verbos que suelen tener un complemento objeto directo tangible con un complemento que no lo es: «El Viejo

Antonio pone la palabra en el suelo» (VA 63), «mordisquea la palabra» (VA 70) y «corta bejucos y húmedos pedazos de noche» (VA 105). En los relatos abunda asimismo la repetición del mismo concepto, una modalidad estilística propia de las literaturas mesoamericanas (de la Garza 1980: XXXVII) que aumenta el carácter poético de los textos. Es el caso de frases como: «grande fue el dolor que, hecho lágrimas, alivió el dolor que doliendo se dolía en la tierra» (VA 54) o «sólo si lo caminaban el camino largo iban a saber a dónde lleva porque así como estaban nunca iban a saber para dónde lleva el camino largo» (VA 59), «los dioses primeros, los que formaron el mundo» (78), «los dioses primeros, los que nacieron el mundo», «el señor de la oscuridad, el desparejador del mundo» (VA 79), etc.

Es probable que Marcos haya querido despertar ecos al ritmo de las lenguas mayas e integrar una gama de alusiones a ellas. También es claro que quiere dar cuenta de la realidad en el plano local y que las desarticulaciones reflejan las lenguas híbridas en las que muchos chiapanecos han llegado a expresarse por sus desplazamientos debidos a razones políticas y económicas (De Vos 2002). De esta manera, la lengua discordante recuerda las difíciles negociaciones que constituyen la historia local. Simultáneamente, la hibridación de la lengua refleja las reivindicaciones de los zapatistas en el plano nacional. Mediante ella, se rechaza el carácter oficialmente monoglósico de México y se subvierten los presupuestos culturales, políticos y epistémicos transmitidos por ese monolingüismo. Las variaciones lingüísticas funcionan entonces como una metonimia de las diferencias culturales de los pueblos indígenas frente a sus conciudadanos mestizos. Asimismo, las tensiones en el texto entre la norma española y las desviaciones frente a ella traducen una tensión del contexto, la lucha de los indígenas mediante las negociaciones de San Andrés por ver sus diferencias reconocidas dentro de un estado plurilingüe e intercultural.

Don Durito de la Lacandona

Después del Viejo Antonio, Marcos creó el personaje de Durito, un escarabajo de caparazón duro. Los textos sobre Durito a menudo son breves, sin trama clara y suelen dar cuenta de conversaciones entre él y un personaje llamado Marcos sobre los temas más diversos, a veces ligeros, a veces serios. Aunque sea ante todo un animalito, Durito también es el intelectual en los comunicados y lleva a cuestas desde una pipa hasta una minimicrocomputadora. Al llamarlo

don Durito de la Lacandona, Marcos lo transforma además en un caballero andante. Una tapita de frasco de medicina le sirve de escudo, un clip enderezado es su lanza, una ramita su espada, Excalibur. Media cáscara de avellana silvestre en su cabeza le sirve de casco y una tortuga —su corcel— completa su atuendo (DD 37, comunicado del 15 de abril de 1995). La asociación con don Quijote determina varios rasgos de su retrato, como su compromiso con los necesitados, su idealismo y su saber excéntrico.

El personaje de Durito lucha por emancipar a los marginados y es al mismo tiempo uno de ellos. No sólo ni siquiera pertenece a la especie humana sino que, como escarabajo, figura entre los más vulnerables de los animales. Cuando aparece por primera vez, está estudiando las estrategias del neoliberalismo en América Latina, pues quiere saber cuánto tiempo tomará hasta que el neoliberalismo sea vencido. Sólo entonces desaparecerán de la selva las botas de soldados y guerrilleros (DD 12, comunicado del 10 de abril de 1994). Más de dos años después, Durito anuncia la fundación de un círculo antibototas: «para cartas de admiración, solicitud de entrevistas, claveles y firmas de apoyo para la Sociedad Escarabajil Antibototas, favor de dirigirse a…» (DD 164, comunicado del 12 de octubre de 1996). Por otro lado, Durito está asociado con los libros y el conocimiento. Las partes didácticas de los comunicados —como las clases y conferencias que transmiten un mensaje político— son puestas sistemáticamente en su boca. En la figura de su personaje, Marcos ennoblece, por tanto, el saber de los que están en una situación ex-céntrica con respecto a los tradicionales centros del saber. Sin embargo, no sublima tal saber sino que lo relativiza al burlarse no pocas veces de Durito y al asociarlo con don Quijote.

Relacionando los textos sobre Durito con el contexto de la lucha zapatista queda claro que el escarabajo caballero andante representa a los guerrilleros. Como éstos lucha desde la marginalidad por el fin del neoliberalismo. Simultáneamente, de la misma manera que los indígenas y el Viejo Antonio, es representado como el depositario de un saber excéntrico. Pero en el caso de Durito la analogía con los indígenas sólo se establece por vía indirecta ya que, al contrario del Viejo Antonio, Durito no es un indígena. En las historias del insecto, el protagonismo de los indígenas en el contexto de la lucha zapatista no se corresponde con un protagonismo en el nivel de los textos. Que el marco de referencias en el libro sobre Durito sea menos exclusivamente étnico y local aún se deduce de otros factores. El tipo de intertextos que Marcos cita, por ejemplo. Mientras que los *Relatos de el Viejo Antonio* incluyen reescrituras de los mitos indígenas, en *Don Durito de la Lacandona* abundan los juegos inter-

textuales con la flor y la nata del canon literario occidental. Veamos de qué tipo de intertextos se trata.

Entre las citas literarias, muchas aluden a la obra de Cervantes. La importancia de ésta se manifiesta de manera ejemplar en el personaje de Durito cuya asociación con don Quijote, un personaje que se volvió loco a causa de los libros, no es nada casual. En los textos sobre Durito, los personajes suelen ser lectores apasionados que están a menudo sumergidos en la lectura de un libro. En un relato, Marcos narra que Durito le ha traído de regalo un libro de Carlos Monsiváis (DD 91, 14 de enero de 1996), en otro, el escarabajo interrumpe a Marcos mientras que éste está leyendo a Brecht (DD 134, 5 de julio de 1996) y el propio Durito dice tener pasión por las novelas policíacas (DD 24, 17 de marzo de 1995). Este gusto que tienen sus personajes por la literatura refleja la afición del propio Subcomandante quien declaró que durante los primeros años en la selva no tenía mucho que leer, pero que posteriormente fue abastecido de libros por simpatizantes enterados de su pasión por la lectura.

Sobre todo los que se ocupan de literatura han mostrado curiosidad por conocer las preferencias literarias de Marcos. Antes de que se lo preguntasen Gabriel García Márquez y Rafael Pombo (2001), el poeta argentino Juan Gelman le había preguntado qué escritores le gustaban más (1996). La respuesta de Marcos destacó, principalmente, que su gusto había evolucionado:

> —La poesía que frecuentábamos nosotros era la que se consideraba poesía social o de compromiso. Que es la que nos gustaba, porque estábamos en eso. O la más lejana de los clásicos como Shakespeare, eso sí. Pero de la poesía contemporánea sólo la que tenía contenido social; la que no, nos parecía que no servía, que era contrarrevolucionaria, pequeñoburguesa, etcétera, etcétera.
>
> —¿Piensa lo mismo ahora?
>
> —Evidentemente no.
>
> —¿Y qué piensa?
>
> —Nos damos cuenta ahora que fueron esos elementos, los no esquemáticos, los no tradicionales respecto de esa cultura de izquierda en la que nos formamos, en especial de la izquierda clandestina, la de los subterráneos, los que nos abrieron ventanas. Que lo que nos salvó como proyecto social, como proyecto político y, sobre todo, como seres humanos fueron esas ventanas abiertas, esas supuestas «manchas» para un revolucionario cuadrado, lo que nos llevaba a nosotros a decir bromeando que para ser cuadros revolucionarios éramos bastante redondos. (Marcos citado por Gelman en *La Jornada*, 21 de abril de 1996)

En esta entrevista, Marcos llama la atención sobre un proceso personal de desideologización y subraya que ha llegado a convencerse de que la literatura no debe procurar adecuarse a objetivos políticos porque el proceso de reducción estética en nombre de la verdad política no funciona necesariamente a favor de esta última. Sobre todo, parece sugerir que a sus preferencias literarias ya no las guían preferencias políticas. Examinemos sus alusiones literarias a fin de averiguar si esta afirmación es digna de fe.

En sus comunicados en general y en los relatos de Durito en particular, Marcos despliega un conocimiento literario bastante impresionante para un guerrillero. Intercala referencias a Dante y a Monsiváis, a Lewis Carroll y a Valle-Inclán, se refiere a la poesía de Miguel Hernández, Federico García Lorca, Fernando Pessoa, Charles Baudelaire y Paul Éluard, cita a dramaturgos como Shakespeare y Brecht, juega con la novela de caballería cervantina al mismo tiempo que alude a los personajes de las novelas policíacas de Vázquez Montalbán. Por tanto, hace alusión a autores de diversas nacionalidades, que escriben en diferentes idiomas y cuya fama no emana de simples motivos políticos. A primera vista, la lista parece confirmar el comentario de Marcos de que su aprecio por la literatura no se deja regir por normas políticas.

Sin embargo, una lectura que cuestione las apariencias de la heterogeneidad y vaya en busca de algún criterio que guíe la selección de los intertextos permite verificar que los autores citados han escrito críticamente acerca de la sociedad de su tiempo y que este compromiso ha sido asociado generalmente con una ideología progresista. Esto, que es evidente en los casos de los poetas de la república García Lorca y Hernández, de Éluard, Brecht, Cortázar, Benedetti, Galeano y Vázquez Montalbán, también puede decirse, aunque utilizando un vocabulario más en consonancia con la época en que vivieron, de Cervantes y de Dante. Todos ellos son conocidos por una actitud crítica, un compromiso político o social notorio en contra del *establishment* o del *statu quo*, por lo que se puede decir que las referencias intertextuales funcionan como un mecanismo de unificación ideológica de los relatos.

Pero una notable excepción funciona como contrapeso y contribuye a hacer que la ideología sea menos visible. En diversas ocasiones Marcos expresa su admiración por Jorge Luis Borges.[4] Este intertexto de un escritor a menudo percibido como políticamente conservador confirmaría lo dicho por Marcos

[4] Comunicado del 28 de mayo de 1994 en EZLN 1994: 239; Comunicado del 16 de enero de 1995 en EZLN 1995: 200; Comunicado del 14 de marzo de 1995 en EZLN 1995: 274; Discurso

sobre el carácter no político de sus preferencias literarias y la índole abierta de su propio lenguaje. En cierto momento, dice al final de una asamblea pública: «Pudiera parecer extraño que haya traído yo, juntos, a poetas nahuas, al *Popol Vuh* y a Jorge Luis Borges para esta clausura. Sobre todo por Borges» (2000: 172, discurso de agosto de 1996).

En primer lugar, el comentario formula una hipótesis acerca del horizonte de expectativas que Marcos atribuye a sus lectores ya que dice que éstos no esperan referencias a Borges y que, por consiguiente, esperan escuchar un discurso ideológico. Al mismo tiempo, la expresión «pudiera parecer extraño» sugiere que Marcos transgrede este horizonte de manera consciente, construyéndose un autorretrato alternativo de un guerrillero cuyo lenguaje es abierto, literario, y no ideológico. Además, las citas de Borges también dicen algo sobre la ideología que Marcos atribuye a sus lectores. Citando a Borges, demostrando de esta manera el carácter no ideológico de su discurso, Marcos muestra que piensa que sus lectores son sensibles a la doxa del fin de las ideologías y que incluso un guerrillero, crítico frente a muchos aspectos de la ideología dominante de su sociedad, si quiere ganar adeptos, debe plegarse a esta doxa.

Por otra parte, las alusiones a Borges son más que una mera estrategia ya que, en calidad de intertexto estructural, contribuyen a poner de relieve algunos de los principales temas e ideas de Marcos. La presencia de Borges puede leerse como una clave interpretativa mediante la cual el Subcomandante llama la atención sobre las coincidencias que existen entre la obra borgiana y la suya. Quien lea los relatos a partir de esta clave descubrirá que, de la misma manera que el escritor argentino, el guerrillero se crea un personaje detrás del cual se disimula; con él comparte un gusto por lo clandestino y la mistificación. Como veremos más adelante, sus autorretratos muestran que, de la misma manera que Borges, considera que el escritor es un humilde redactor y como él practica la escritura como una lucha contra los géneros establecidos, como reivindicación de la parodia y transgresión el canon. La figura de Durito que declama pasajes enteros del *Quijote*, reclama la autoría de la obra de Brecht y cambia constantemente de identidad, la omnipresencia de la ironía y la intertextualidad en los comunicados, la recurrencia de la imagen del espejo y la importancia en la guerrilla zapatista de la letra impresa despiertan sin cesar ecos hacia la obra

de Clausura al Encuentro Nacional en Defensa del Patrimonio Cultural de agosto de 1996 en subcomandante Marcos 2000: 160 y 172.

borgiana. Mediante sus alusiones a Borges, Marcos también ha dado pie a que sus relatos sean leídos según claves de lectura posmodernas.

La subversión paródica de algunos grandes relatos de la historia mexicana a su manera ha dado pie a que se calificara la prosa de Marcos de posmoderna. El narrador presenta a Durito mediante una breve comparación: «Durito tiró de las riendas y rayó su caballo como cuando Pancho Villa tomó Torreón» (DD 42, comunicado del 15 de abril de 1995). La asociación del escarabajo con Pancho Villa teje un lazo discursivo entre el EZLN y la Revolución mexicana. Pero si tomamos en cuenta que Pancho Villa es uno de los héroes más intocables en el panteón de los revolucionarios mexicanos, resulta descarado asociarlo con un insecto un poco loco y sabelotodo. La construcción del personaje se hace cada vez más insolente como cuando Don Durito, en busca de un caballo, pone los ojos en una tortuguita que bautiza con el nombre irónico de Pegaso :

> Durito ha escrito en el caparazón de la tortuga, con letra grande y decidida: «PEGASO. Copy Rights Reserved». Y, abajito, «Favor de abrocharse los cinturones». […] Después de unos minutos, puedo leer en el flanco izquierdo de Pegaso «Sección de Fumadores» «Prohibido el paso a charros sindicales» «Espacio libre para anuncios. Informes en Durito's Publishing Company». Yo creo, sin embargo, que no hay ya mucho espacio libre, el anuncio ocupa todo el flanco izquierdo y la retaguardia de Pegaso. (DD 39, comunicado del 15 de abril de 1995)

La desacralización afecta, pues, también al caballo de Pancho Villa, lo cual carecería de importancia si no fuera porque los caballos, consagrados por la Revolución mexicana como parte del mito del héroe, siguen siendo un símbolo didáctico e ideológico en la historiografía posrevolucionaria.

Las parodias de los símbolos revolucionarios abundan en los relatos de Durito. Con su irreverencia habitual, éste transforma el lema del secretario de Estado José Vasconcelos «Por mi raza hablará el espíritu» en la fórmula de despedida «Por mi raza hablará el rock» (DD 59, comunicado de mayo de 1995). Esta parodia es tanto más significativa cuanto el lema de Vasconcelos ha llegado a ser una de las frases fundacionales del ideario posrevolucionario oficial que, hasta la actualidad, es el lema oficial de la Universidad Nacional Autónoma de México. Proclama que las distintas razas deben fundirse y que este mestizaje constituirá el fundamento de la raza latinoamericana, será la garantía de su futuro espíritu. Al burlarse de ella, Marcos desenmascara el uso que la retórica oficial hizo de los escritos de Vasconcelos y apunta a la distancia que separa esta retórica y la realidad, que mide entre la inclusión del aporte indígena en

el discurso sobre el mestizo y su exclusión en la práctica. La sustitución de la palabra *espíritu* por *rock* traduce, además, una aspiración de desplazar a la alta cultura que es el privilegio de una élite por las formas de cultura más populares y accesibles.

Al proponer al Viejo Antonio y a Durito como emblemas literarios del EZLN, Marcos invita a que se hagan dos lecturas de la lucha zapatista, una centrada en la *roots dimension*, otra en la *routs dimension* (Paul Gilroy citado en Childs y Williams 1997: 45). La dimensión de las raíces, de la identidad adquirida, está representada de manera eminente en los relatos del Viejo Antonio que giran esencialmente en torno a los pueblos autóctonos de México. La *routs dimension*, la del viaje incansable, es representada por Durito que no está nunca en reposo, cuya identidad reside en una búsqueda permanente y que, en calidad de caballero andante, prueba su suerte como espalda mojada en EE UU. y visita el D. F. como turista de la provincia. Ambos personajes también dejan constancia de la diversidad de lenguajes sociales —a veces contradictorios— absorbidos y transformados en los relatos, como los del México posrevolucionario, del indigenismo, de las subculturas contestatarias y de la posmodernidad occidental. De esta manera, aparte de que dan cuenta, cada uno a su manera, de diversos aspectos de la lucha zapatista, el Viejo Antonio y Durito permiten que varios tipos de lectores se identifiquen con el EZLN.

Elías

Desde esta perspectiva, Elías Contreras es una síntesis de Durito y del Viejo Antonio, pues es al mismo tiempo un indígena y un viajero que hace un largo viaje al D. F. Uno de los aspectos más innovadores de *Muertos incómodos*, la novela donde hace su aparición como protagonista, lo concierne. El personaje indígena, en la literatura policíaca generalmente imaginado en un papel de víctima o de culpable potencial, ha dejado de pertenecer al bando de los malvados y mentirosos para pasar a representar la justicia (Ponce 2007: 74). Pero a pesar de que, desde el punto de vista actancial, Elías desempeña un papel innovador, la innovación es truncada porque su construcción como personaje es tributaria de algunos estereotipos tradicionales del indígena. Veamos por qué.

En los textos sobre el Viejo Antonio, el espacio narrativo era la Selva Lacandona. En *Muertos incómodos*, desde el quinto capítulo Contreras investiga en el Distrito Federal. Esto conlleva una diferencia flagrante de la imagen

de Contreras frente a su antecedente literario. Marcos había ubicado a Antonio en su medio natural, lo cual le permitía retratarlo como un personaje sabio. Al contrario, a Contreras lo describe como un hombre primitivo que no está familiarizado con los objetos del mundo industrializado, ni con las costumbres en la ciudad moderna. El primer contacto de Contreras con la ciudad sugiere que el chiapaneco no sabe que las calles tienen nombres o que existen edificios tan altos:

> Se me afiguró que los ciudadanos tenían también su modo y que viendo las antenas podían saber onde mero quedaban las casas. Después supe que no, que ellos tienen calles con nombres y números y aluego pos hay casas altas, muy altas, como si quisieran estarse arriba de las antenas, y entonces le ponen número también a cada pedazo de casa. (Cap. III, p. 16)

Mientras que los comentarios del Viejo Antonio sobre los animales y las plantas lo sitúan en una larga tradición literaria de jefes indígenas sabios, las afirmaciones que Contreras hace sobre la ciudad de México lo presentan más bien en la tradición popular del primitivo en la gran metrópoli. Este aspecto del personaje desdice su función actancial que le confiere responsabilidad y saber y entra en contradicción con las declaraciones de Marcos que presenta a los indígenas como hombres modernos, familiarizados con la cultura mestiza. Armando Bartra escribió en su prólogo sobre los relatos del Viejo Antonio que le gustaban éstos porque daban cuenta de la hibridez de la cultura indígena chiapaneca en la que «la cultura tradicional de estirpe maya se entrevera con cumbias, películas de Pedro Infante e historietas concientizadoras de Rius» (1998: 12). La mirada primitiva con la que Contreras descubre la ciudad es incompatible con esta descripción.

La lengua que el autor pone en boca de Contreras refuerza el primitivismo del personaje. En los relatos del Viejo Antonio, Marcos había intentado integrar un eco de las voces indígenas. Los recursos que utilizó para este fin, aunque quizás no lograran producir fieles transposiciones de las lenguas mayas, daban cierta impresión de autenticidad a la lengua del Viejo Antonio y demostraban un esfuerzo por recrear de manera poética una visión mitológica del mundo. Aunque volvemos a escuchar algunas de estas deformaciones lingüísticas en boca de Contreras, el resultado es distinto. Los dos o tres tics de Contreras y la insistencia con que los usa, incluso si puede que sean representativos del habla de los indígenas chiapanecos, afean su lengua. Una de estas marcas es la repeti-

ción fastidiosa de «o sea» y «que sea» que, por una parte, presenta la lengua de Contreras como testimonial y denotativa, pero que, por otra parte, molesta en la lectura. La cita siguiente es representativa del idiolecto del investigador:

> Fue un poco bastante difícil. Que sea moverse en el monstruo. Seguido se me iba otra vuelta al pesero, que sea la combi, que sea el microbús. O sea que por estar pajareando se me iba hasta tres vueltas la combi [...] El otro día andaba yo vuelteando por el Monumento a la Revolución, que sea que estaba reconociendo el terreno. Que sea para saber pá donde correr, que sea por si se ponía brava la cosa o el caso, según. (Cap. VII, p. 30)

Ya que Contreras se expresa en un español deficiente, Belascoarán no deja de corregirlo, como don Quijote a Sancho Panza. También como Cervantes, Marcos una y otra vez tiene la precaución de desarmar a sus críticos potenciales siendo él el primero en criticarse. Para ello, pone en labios de sus personajes excusas que serían mucho menos aceptables si vinieran de él mismo. Esta estrategia, que ya aparece en los relatos, reaparece en la novela cuando un personaje afirma que prefiere escuchar a Contreras que a Marcos porque entender a éste es difícil:

> Me gustó mucho su palabra porque le entendí todo. Sí, es que a veces los comunicados del Sup son muy complicados, como que no se entienden porque a veces usa palabras muy elevadas. En cambio Elías habla así como nosotros. (Cap. XI, p. 50)

En esta cita, Marcos se critica a sí mismo como autor de los comunicados y se elogia a sí mismo como inventor del personaje Contreras y, especialmente, como creador de su habla. La cita también sugiere que el objetivo de Marcos al hacer hablar a Contreras de esta manera es acercarse a los lectores más humildes. Pero cabe preguntarse si de esta manera no se aliena a una parte de su público culto, que constituye el público lector principal de la novela.

La identidad de Elías Contreras podría hacer creer que, a la manera de los relatos del Viejo Antonio, en *Muertos incómodos* el grupo étnico de los indígenas aparece en calidad de sujeto y beneficiario principal de la acción. No obstante, aunque haya otros personajes indígenas en la novela, no importa mucho para la trama si un personaje es o no es indígena, lo cual significa que el tema de la identidad étnica y de la discriminación racial ha perdido su preeminencia anterior. A esta conclusión se podría objetar que al inicio de la novela aparece

una indígena en un papel tradicionalmente indígena a quien se le niega el derecho de hablar en público: antes de que Contreras asuma la responsabilidad de investigar a Morales, Marcos le encarga una investigación acerca de una indígena desaparecida. Ésta se «autodesapareció» porque su marido zapatista la maltrataba y no quería que fuera una de las responsables en un colectivo de mujeres zapatistas. Si es verdad que esta historia inicial es protagonizada por una indígena discriminada, no se la presenta como víctima de una política racista, sino que es reducida al silencio público por ser mujer. Al tratarlo al principio de su novela, Marcos da una visibilidad especial al problema de la discriminación que sufre la mujer indígena, tema prominente en el discurso zapatista desde que lo señaló en 1993 la Ley Revolucionaria de Mujeres. La manera de presentarlo sugiere que entre los zapatistas sigue habiendo resistencia por parte de los hombres a la hora de tratar a la mujer en pie de igualdad.

En *Muertos incómodos* también aparecen otros personajes cuya caracterización incluye un importante componente de género. En el D. F., a Elías Contreras lo salva una hermosa niña que luego resulta ser niño, la transexual Margarita que trabaja en la prostitución y que se convierte en la aliada del investigador. Se explica ante Contreras en una arenga moralista:

> Entonces una, o uno, tiene que esconder su diferencia o arrinconarlo en una calle oscura. ¿Y por qué vamos a esconder lo que somos? Trabajamos como cualquiera, amamos y odiamos como cualquiera, soñamos como cualquiera, tenemos virtudes y defectos como cualquiera, o sea que somos iguales pero diferentes […] Además, ¿no se usa la referencia homosexual para insultar a alguien? «Puto», «marimacha», «mampo», «mariposón». Bueno, pero qué te cuento a ti si «indio» sigue siendo todavía un insulto en este país que se construyó y se levantó sobre las espaldas de los indígenas. (Cap. IX, p. 38)

Margarita se identifica con los indígenas porque también éstos son víctimas de burlas y de agresión física, y culpados de los peores crímenes únicamente por ser distintos. No obstante, en la novela la discriminación sufrida por cuestiones de género es más prominente que la discriminación étnica.

Marcos

Aunque desde 1994, el Subcomandante se ha beneficiado de una enorme adhesión, siempre ha tenido oponentes. Entre éstos destacan Maite Rico y

Bertrand de la Grange quienes, en *Marcos, la genial impostura* (1998), lo retratan como un mestizo oportunista que siembra el miedo entre los indígenas y que se aprovecha de ellos para aumentar su prestigio y poder personales. En sus comunicados, los zapatistas han replicado una y otra vez a estas acusaciones, sosteniendo que los verdaderos jefes son los indígenas mientras que Marcos es sólo un *sub*comandante, un subalterno en sus filas, útil para asegurar la comunicación entre dos instancias que no emplean la misma lengua, ni lingüística ni culturalmente hablando. Dado el carácter polémico del tema, es lógico leer los autorretratos de Marcos en las historias del Viejo Antonio, en los relatos de Durito y en *Muertos incómodos* como sendas versiones literarias acerca de su papel entre los zapatistas.

Mientras los relatos de Durito y del Viejo Antonio se diferencian por el tono, el origen de los intertextos y la lengua, se apoyan en un reparto de los papeles básicamente idéntico. En calidad de narrador, el Viejo Antonio es al mismo tiempo un transmisor que transmite los relatos que le contó su padre don Antonio o los dioses primeros quienes «Por los sueños nos hablan y nos enseñan» (VA 78). De esta manera se establece una delegación de voces entre don Antonio, el Viejo Antonio y el *yo*:

> Cuenta el viejo Antonio que cuando era joven su padre don Antonio le enseñó a matar al león sin arma de fuego. Cuenta el viejo Antonio que cuando era joven Antonio y su padre era el viejo Antonio le contó la historia que ahora me dicta al oído para que la mar la conozca de mis labios. (VA 123)

Esta cita, que es la narración marco de uno de los relatos, pone en escena al destinatario de los relatos contados por el Viejo Antonio. Se trata de un *yo* anónimo cuya fisonomía es más bien indefinida. Ésta es, precisamente, una de las indicaciones que llevan a identificarlo con el Subcomandante. Como Marcos, el *yo* no tiene nombre ni rostro y como Marcos, funciona como puente ya que debe transmitir las palabras del Viejo Antonio a su vez a una audiencia externa.

Llama la atención que el *yo* casi siempre funcione como oyente frente al Viejo Antonio y que, cuando habla, suela ser para preguntar. Esta repartición de los papeles se desprende de la conjugación de los verbos de expresión. Mientras que los verbos que pertenecen al campo semántico del saber llevan como sujeto sintáctico al Viejo Antonio, los que indican la demanda de información van sistemáticamente asociados con el narrador principal. Ya cuando éste aparece por

primera vez, leemos: «Me contó el Viejo Antonio», «Le pregunté», «Me enseñó» y «me dijo» (VA 22). La edad de los dos personajes refuerza esta jerarquía, pues es fácil asociar la vejez del anciano con la sabiduría. Al revés, el *yo* aparece como joven que aún debe aprender muchas cosas. La relación entre maestro y discípulo que caracteriza el intercambio de palabras se reproduce en el terreno de los actos no verbales ya que el *yo* se retrata como un torpe que se beneficia de la ayuda del indígena. En un relato en el que el *yo* y el Viejo Antonio persiguen a los venados y se ven cercados por la noche, el *yo* toma la iniciativa para encontrar el camino de regreso:

> Tenemos que encontrar el camino de regreso —me escucho decir, y agrego: —Traigo brújula— le digo yo como si dijera «tengo móvil, por si quieres un aventón». —Sí pues —dice de nuevo el Viejo Antonio como dejándome la iniciativa y mostrándose dispuesto a seguirme.
>
> Yo recojo el desafío y me declaro dispuesto a hacer gala de mis conocimientos guerrilleros de dos años en montaña. Me arrincono bajo un árbol. Saco el mapa, el altímetro y la brújula. Como hablando en voz alta, pero en realidad alardeando frente al Viejo Antonio, describo alturas sobre el nivel del mar, cotas topográficas, presión barométrica, grados y milímetros, puntos visados y otros etcéteras de lo que los militares llamamos «navegación terrestre». (VA 103)

Tras caminar un buen rato, el *yo* mira con vergüenza al Viejo Antonio quien toma la iniciativa y encuentra el camino sin ningún esfuerzo. El relato —una alegoría sobre cómo los pueblos indígenas pueden encontrar su lugar en la historia— interesa aquí porque permite demostrar que se reproduce una y otra vez la relación de dependencia entre el sabio Antonio y el ignorante *yo*.

Marcos hubiera podido escribir los relatos contados por el Viejo Antonio sin una narración marco, pero entonces hubiera perdido la posibilidad de integrar el principio del diálogo didáctico, lo cual le ha permitido a su vez escenificarse a sí mismo como transmisor de los mensajes indígenas, in casu las historias del Viejo Antonio. Esta estructura reproduce uno de los mensajes en los comunicados zapatistas: el Subcomandante no es sino un intermediario, un traductor de los mensajes de los indígenas. La narración marco aún realza un segundo rasgo de Marcos. Éste habría podido silenciar su condición de mestizo oriundo de la ciudad. Sin embargo, optó por resaltarla. Al ubicarse a sí mismo como forastero en la selva —difícil de penetrar, donde casi siempre llueve y hace frío— introduce en sus textos un tema frecuente en la novelística latinoamericana, el de la estancia de un chapucero extranjero guiado por un nativo en un

paisaje no familiar. Este tema le permite dar un nuevo contenido a los rasgos que sus adversarios utilizan para demostrar que carece de la condición de pobre y marginado y que, por tanto, no puede representar legítimamente a los indígenas. En un contexto de selva tropical, el hecho de que sea licenciado y que venga de la ciudad estorba y lo transforma en un subalterno entre los subalternos, incluso lo margina en segundo grado ya que hace que dependa y aprenda de ellos. De esta manera, la narración de su carrera tiene características de un *Bildungsroman*. En la jungla, Marcos no es una autoridad que victimiza a los desposeídos, sino que su suerte está en las manos de éstos.

También en los textos de Durito el diálogo es un principio constituyente. El escarabajo caballero andante no tarda en asignarse a sí mismo un escudero, un Sancho Panza, el SupMarcos. Una vez más, el guerrillero Marcos, autor y narrador, se retrata a sí mismo como personaje e interlocutor. En el personaje que le corresponde destaca un rasgo que lo acerca al personaje del *yo* en los relatos del Viejo Antonio: frente a don Durito de la Lacandona, Sancho Panza/SupMarcos ocupa una posición subordinada. De hecho, Marcos vuelve a intensificar la subordinación del personaje. En calidad de escudero, debería servir a su amo; sin embargo y por el contrario, le ruega constantemente a Durito que le ayude. A una de estas súplicas, Durito contesta: «Yo, señor mío, soy un caballero andante, y los caballeros andantes no podemos dejar de socorrer al necesitado, por más narizón y delincuente que sea el desvalido en cuestión» (DD 53, comunicado de mayo de 1995). Tal y como el *yo* en los relatos del Viejo Antonio era subalterno en segundo grado, el SupMarcos/Sancho Panza es doblemente dependiente.

Aunque sea de otra forma, el Subcomandante vuelve a autorretratarse como un antihéroe. Si en el contexto de la selva tropical Marcos es el personaje que pierde el rumbo y no puede con la lluvia, en un contexto de referencias librescas y de juegos literarios su imagen corresponde unas veces a la del escudero y otras a la del profesor despistado. Siempre anda absorto en sus pensamientos (a menudo está pensando en la luna), no logra respetar las fechas límite que le ponen los periódicos o los organizadores de coloquios (entonces Durito debe echarle una mano), es un verdadero dormilón y además narizón. Durito se basa en este último rasgo para establecer comparaciones con Cyrano de Bergerac, anotando, sin embargo, que éste tenía mejor pluma (DD 124, comunicado del 6 de abril de 1996; DD 153, comunicado del 18 de septiembre de 1996).

Conociendo las críticas que el papel de Marcos ha suscitado, es legítimo leer los personajes del *yo* en *Relatos de el Viejo Antonio* y de Sancho Panza en

Don Durito de la Lacandona como respuestas del Subcomandante a sus críticos. Puesto que dichos personajes están en una situación de dependencia, en ellos intenta acercar discursivamente el lugar desde donde él mismo habla a los indígenas cuyos mensajes dice traducir. Esta interpretación del *yo* y del supMarcos/ Sancho Panza también permite establecer cierta analogía entre estos personajes literarios y el pasamontañas. Respectivamente en el nivel discursivo y físico funcionan como disfraces con los que Marcos desvía la atención de su verdadera identidad al escamotear sus rasgos *superiores* que lo distinguen de los zapatistas indígenas. En este sentido, los textos literarios ilustran que Marcos aspira a ser visto como marginado entre los marginados. En las filas zapatistas, así lo sugiere Marcos, no son los indígenas los que toman como ejemplo a los mestizos, sino al revés, son los mestizos los que quieren adaptarse a los indígenas.

Pero los relatos, sobre todo aquellos donde aparece Durito, permiten avanzar otra interpretación con respecto al tema de la autoría de Marcos. Durito no sólo se presenta como don Quijote y Marcos no sale únicamente *disfrazado* de Sancho Panza o de interlocutor del Viejo Antonio. Conforme los textos se publican, las identidades se multiplican y se borran, con lo cual Marcos también acaba por ofrecer imágenes literarias a veces contradictorias de su identidad. Con ocasión de la apertura del «Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo» Marcos se dirigió a su público con las palabras siguientes:

> Buenas tardes a todos. Hemos llegado un poco tarde y les pedimos que nos disculpen, pero es que nos hemos topado con unos gigantes multinacionales que nos querían impedir llegar. El mayor Moisés nos dice que son molinos de viento; el comandante Tacho dice que son helicópteros. Yo les digo que no les crean: eran gigantes. (Citado en Vázquez Montalbán 1999 s. p.)

En esta cita, Marcos se asigna a sí mismo el rol de don Quijote. En otro momento se convierte en boca de Durito en «mi querido Guatson» (DD 75, comunicado del 17 de julio de 1995; comunicado de septiembre/octubre de 1995) o «Whatson Sup» (DD 18, comunicado del 11 de marzo de 1995). Esto haría pensar que Durito se presentaría como Sherlock Holmes. Pero una vez más los papeles se mezclan ya que Durito no es Sherlock Holmes, sino que éste es un antiguo alumno del escarabajo quien se sorprende del hecho de que «Jolms» haya llegado a ser un personaje literario famoso. También Bertolt Brecht se hizo famoso gracias a Durito quien, siendo el verdadero autor de la

obra del escritor alemán, en honor a él hace como si los dos la hubieran escrito juntos (DD 33, comunicado del 4 de abril de 1995; DD 137, comunicado del 5 de julio de 1996). Marcos advierte en cierto momento a Durito: «Creo que te están confundiendo los tiempos y las novelas» (DD 33, comunicado del 4 de abril de 1995). A esta crítica, Durito opone su propia visión lamentando que Marcos no la pueda compartir ya que no conoce la teoría de Umberto Eco sobre la *opera aperta* (DD 91, comunicado del 14 de enero de 1996). Además de ser un adepto de dicha teoría, Durito está convencido de que la naturaleza imita al arte (DD 67, comunicado del 30 de junio de 1995), una afirmación que confirma la función prioritaria de los signos en la guerrilla zapatista.

La confusión entre personajes y voces, y el cuestionamiento de la función del autor en los textos sobre Durito son elementos que inducen a ver a los personajes creados por Marcos, y sobre todo a aquellos que le corresponden a él mismo, en relación con la índole intercambiable y fluctuante de las identidades individuales en las filas zapatistas. Entre los guerrilleros, cada uno es todos y todos son cada uno, no importa Marcos ya que no importa quién presta su voz a la comunidad. De nuevo podemos relacionar estas interpretaciones con la imagen del pasamontañas. Sería, entonces, un signo de la falta de trascendencia de la voz individual en el ejército zapatista y de la identidad plural y poco significativa de Marcos.

Cuando Marcos vuelve a aparecer como narrador y como personaje en *Muertos incómodos*, es sin disfraces. En comparación con los relatos sobre el Viejo Antonio y el escarabajo Durito, su voz directa se oye relativamente poco, por cuanto el narrador principal es Elías. Igualmente en calidad de personaje es bastante menos protagónico que en sus relatos anteriores. Esto hace pensar que ha cumplido la promesa de disminuir su visibilidad a favor de los dirigentes indígenas, una intención que éstos ya habían anunciado de manera programática en 1995:

> La necesidad de un traductor entre la cultura indígena zapatista y la cultura nacional e internacional provocó que la obvia nariz, además de estornudar, hablara y escribiera. Todos ustedes estarán de acuerdo con que lo hizo y en demasía. […] Fue éste el error que tardamos en ver y que reconocimos en la celebración del 17 de noviembre de 1994. […] Los protagonistas reales serán ahora los protagonistas formales. La nariz pronunciada volverá a estornudar más y a hablar menos. (Comunicado del 11 de mayo de 1995, en EZLN 1995: 333-334)

Empero, la disminución de la visibilidad del personaje Marcos y el hecho de que se escuche menos como narrador corren parejas con una evolución contraria en su papel como personaje que, de subalterno en los relatos del Viejo Antonio y Durito, se hace más autoritario. Una comparación permite ilustrar este cambio.

Hemos visto que, en los relatos, Marcos siempre se presenta de manera cuidadosa en una posición subordinada frente al Viejo Antonio y a Durito. En *Muertos incómodos*, al contrario, el nuevo personaje literario que Marcos se creó a su medida desempeña un papel de dirigente-remitente desde el primer capítulo. Ahora explica, enseña y manda a los otros, especialmente a Contreras. Marcos es el sujeto de las frases, mientras que el complemento objeto indirecto y receptor de sus mensajes es el zapatista indígena. La novela abre con la frase: «"Todo lo que tarde más de seis meses, o es un embarazo o no vale la pena" A SÍ [sic] ME DIJO EL SUP» (cap. I, 1; en mayúsculas en la novela). Por otra parte, si el indígena Contreras toma la palabra frente al Sub, es para preguntar: «Le pregunté al Sup que cuánto tiempo tengo y él me dijo que tres días nomás. Yo no le pregunté por qué tres días y no uno o diez o quince. Él lo sabrá» (ibídem). Aparte de un solo episodio que lo retrata como chapucero y un fragmento en el que aparecen los zapatistas indígenas Esther y David como los que saben y Marcos como el que formula las preguntas, ahora éste se ha convertido en un mando en la Selva desde donde mueve los hilos y ordena a los demás. En sus textos de ficción, de una posición subalterna en la narración se ha desplazado hacia una posición de jefe, exactamente lo contrario de lo que afirmaron los zapatistas en cuanto al contexto a lo largo de sus declaraciones.

Conclusión

Tras estudiar las literaturas centroamericanas, Beverley y Zimmerman llegaron a la conclusión de que las luchas políticas y los combates por la liberación nacional provocan cambios sociales que, a su vez, entrañan la creación de nuevas formas de literatura y, más específicamente, ejercen presión sobre el sistema de los géneros literarios (1990: 172). Los nuevos contextos políticos habrían hecho que la poesía, un género literario privilegiado en Centroamérica, perdiera su preeminencia frente a un nuevo género, el testimonio. Por su parte, el contexto de los años noventa habría estimulado nuevas formas de literatura no

testimoniales. Nuestro análisis de los textos del Subcomandante Marcos aporta elementos a favor de esta tesis.

Por un lado, existe un consenso relativamente grande sobre el carácter novedoso de la lucha zapatista, sobre todo por su desinterés hacia el poder y su voluntad de buscar soluciones mediante un diálogo con la sociedad civil. Su índole inusual parece haber ejercido una presión sobre el sistema de los géneros discursivos, pues apareció la posdata como género dentro del comunicado guerrillero y se literaturizó un discurso en principio político, con lo cual surgió una alternativa frente a la más tradicional politización de la literatura. En este sentido, los relatos sobre Durito, por ejemplo, no sólo son lo que sostiene Armando Bartra, un pastiche de la novela de caballería (1998: 12) sino que, de la misma manera en la que Cervantes reescribió viejos géneros parodiándolos, los relatos de Marcos parodian y se alejan de la tradicional literatura comprometida en América Latina en la medida en que ésta era dogmática y mesiánica.

Su naturaleza postideológica se detecta por ejemplo en las reiteradas críticas a las que se someten los macrorrelatos de las vanguardias de izquierda y que el narrador delega sobre todo en Durito:

> El problema de la revolución (ojo con las minúsculas) pasa de ser un problema de LA organización, de EL método, y de EL caudillo (ojo con las mayúsculas), a convertirse en un problema que atañe a todos los que ven esa revolución como necesaria y posible, y en cuya realización todos son importantes. (1999: 57, comunicado de mayo de 1995)

Otro pasaje, también en boca de Durito, desenmascara como falsas las oposiciones ideológicas tradicionales. Refiriéndose a los «Maquiavelos modernos», Durito rechaza el valor operacional de éstas:

> Y aquí aciertan, pero sólo en lo que se refiere a que la relación entre ética y política no es un asunto fácil de resolver con la definición de bandos: malos *versus* buenos. (1999: 100, comunicado del 14 de enero de 1996)

Los textos de Marcos de los años noventa extraen su legitimidad en gran medida de ese juego posicional frente a las ideologías tradicionales. A pesar de que los relatos en el fondo sean a veces tan ideológicos como cualquier discurso político —los aspectos etnocéntricos de los relatos del Viejo Antonio y el criterio ideológico de las referencias intertextuales en Durito lo demuestran— su autor se ha esforzado por evitar que se lean así.

Cuando Marcos reaparece en la escena literaria en 2004, es como novelista. De manera interesante, la vuelta a un género más tradicional se acompaña de una *normalización* del discurso que reanuda con las tradicionales oposiciones ideológicas. En comparación con los relatos anteriores, *Muertos incómodos* es pragmático y tiende a reducir al máximo las ambigüedades. Mientras que, en los relatos, Marcos utilizaba mayúsculas para poner de relieve la índole esencialista con la que algunas palabras se utilizaban entre izquierdistas dogmáticos, en la novela las emplea sin esas marcas de distanciamiento. Un personaje zapatizante dice: «EL asesino es el sistema. El sistema sí. Cuando hay un crimen hay que buscar al culpable arriba, no abajo. El MAL es el sistema y los MALOS son quienes están al servicio del sistema» (cap. III, p. 14). En *Muertos incómodos* los personajes se clasifican en dos paradigmas, con lo cual no sólo aparecen conceptos —como derecha e izquierda— cuyo valor operacional se había cuestionado en los relatos, sino que además aparecen en una relación de oposición radical de buenos *versus* malos. Un personaje zapatizante, campamentero italiano, divide a los extraterrestres en dos categorías:

> Los malos, dice, ya aterrizaron hace tiempo en Washington, Londres, Roma, Madrid, Moscú, México y tornaron el poder e impusieron la moda del 'fastfood'. Y los buenos… bueno, los buenos no han aterrizado todavía, pero si en algún lugar van a aterrizar, es en suelo zapatista. (Cap. III, p. 11)

Mientras que en los relatos sobre don Durito y el Viejo Antonio, este tipo de afirmaciones binómicas alternaban con otras más críticas que las cuestionaban o que intentaban escamotearlas, en la novela sólo queda lo ideológico. Es verdad que se trata de puntos de vista expresados por personajes literarios, por lo cual no se los puede asignar automáticamente a su autor. Empero, son representativos de los textos en los que aparecen y de esta manera dan cuenta de una ideologización abierta de la escritura de Marcos quien parece haber abandonado su prudencia anterior a favor de un lenguaje más duro.

Según la tesis de Beverley y Zimmerman, la nueva normalización del sistema de géneros y la concomitante vuelta a un discurso más tradicional serían el signo de transformaciones en las luchas sociales. Ahora bien, paralelamente con otros cambios ocurridos después del 11-S, las tomas de posición propiamente políticas del EZLN se han en efecto endurecido. Partiendo de la imagen que el propio Subcomandante utilizó para hablar de su prosa —un arma dirigida al corazón de los lectores—, se podría pensar que uno de los elementos de la

metáfora ha sufrido una transformación: sea el *arma*, el tipo de discurso utilizado por Marcos para realizar sus objetivos, sea la percepción que éste tiene del *corazón*, la composición o las expectativas de su público lector.

Bibliografía

Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (1989): *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London/New York: Routlegde.

Bartra, Armando (1998): «Mitos en la aldea global», en Subcomandante Insurgente Marcos: *Relatos de el Viejo Antonio*, Chiapas: CIACH, pp. 7-17.

Beverley, John; Zimmerman, Marc (1990): *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, Austin: University of Texas Press.

Childs, Peter; Williams, Patrick R. J. (1997): *An introduction to Post-Colonial Theory*, London: Prentice Hall; Harvester Wheatsheaf.

Debray, Régis (1995): «A demain, Zapata », en *Le Monde*, 23 de marzo.

De la Garza, Mercedes (ed.) (1980): *Literatura maya*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

De la Grange, Bertrand; Rico, Maite (1998): *Marcos, la genial impostura*, México: Aguilar.

De Vos, Jan (2002): *Una tierra para sembrar sueños. Historia reciente de la Selva Lacandona 1950-2000*, México: FCE, CIESAS.

ezln (1994): *Documentos y comunicados 1*, México: Era.

— (1995): *Documentos y comunicados 2*, México: Era

Favre, Henri (1998): *El indigenismo*, México: Fondo de Cultura Económica.

García Márquez, Gabriel; Pombo, Rafael (2001): «Habla Marcos», en *El País*, 25 de marzo, pp. 6-7.

Gelman, Juan (1996): «Nada que ver con las armas», en *La Jornada*, 21 de abril.

Le Bot, Yvon (1997): *Subcomandante Marcos. El sueño zapatista*, Barcelona: Plaza y Janés.

Lienhard, Martín (2003): *La voz y su huella*, México: Casa Juan Pablos/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Paz, Octavio (1994): «Chiapas: hechos, dichos, gestos», en *Vuelta*, n.° 208, pp. 55-5.

PONCE, Néstor (2007): «Subcomandante Marcos – Paco Ignacio Taibo II: los otros círculos del detective en *Muertos incómodos*», en *La novela policiaca contemporánea en América Latina*, *Aleph,* n.° 2002, pp. 71-78.

SUBCOMANDANTE MARCOS (1998): *Relatos de el Viejo Antonio*, Chiapas: CIACH.

— (1999): *Don Durito de la Lacandona*, Chiapas: CIACH.

— (2000): *Detrás de nosotros estamos ustedes*, Barcelona: Plaza y Janés.

TAIBO II, Paco Ignacio y SUBCOMANDANTE MARCOS (2005): *Muertos incómodos*, México: Planeta.

VANDEN BERGHE, Kristine (2005): *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1999): *Marcos: El señor de los espejos*, Madrid: Aguilar.

Nota biográfica

José Carlos González Boixo es catedrático en la Universidad de León (España) y es especialista en literatura hispanoamericana, con dedicación preferente al siglo xvii y a la narrativa contemporánea, Su línea de investigación ha estado centrada en México, destacan sus estudios sobre Juan Rulfo (*Claves narrativas de Juan Rulfo* (1983), edición de *Pedro Páramo* (2002) y numerosos artículos en libros colectivos y revistas especializadas), sus ediciones críticas sobre Carlos Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*, 1995), sor Juana Inés de la Cruz (*Poesía lírica*, 1992), Bernardo de Balbuena (*Grandeza Mexicana*, 1988, *Siglo de Oro en las selvas de Erífile*, 1989) y sus colaboraciones en la *Historia de la literatura mexicana* (2002) de la editorial Siglo XXI («La prosa novelística del siglo xvii») y en la *Historia de la literatura hispanoamericana* (2008) de la editorial Cátedra. También ha estudiado la narrativa leonesa actual, en esta área son dignos de mención sus artículos sobre Luis Mateo Díez y Antonio Pereira (de quien ha editado *Recuento de invenciones*, Cátedra, 2004).

Rosa María Díez Cobo es doctora en filología inglesa por la Universidad de León, España (2005) en el área de literatura comparada. Se ha dedicado al estudio de géneros como la sátira, la parodia o la metaficción historiográfica en la narrativa contemporánea latinoamericana y norteamericana. En la actualidad, se encuentra desarrollando tareas de investigación como pasante posdoctoral en el Departamento de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), dentro del programa de «Ayudas de investigación post-doctoral en el extranjero» del Ministerio de Educación y Ciencia español. Ha sido acreedora de diversas becas, siendo investigadora visitante en las siguientes instituciones universitarias: Freie Universität (Berlín, Alemania), Pennsylvania State University (Estados Unidos), Oxford University (Reino Unido) y The University of the Witwatersrand (Johannesburgo, Sudáfrica). Además de un buen número de artículos críticos, es autora del libro *Nueva sátira en la ficción*

postmodernista de las Américas (Universitat de Valencia-Biblioteca Javier Coy d'Estudis Nord-Americans, 2006).

Natalia Álvarez Méndez es profesora de teoría de la literatura y literatura comparada en la Universidad de León (España). Ha dedicado su labor investigadora a cuestiones teóricas relativas a los géneros literarios, la narratología, el espacio narrativo, la teoría literaria poscolonial, los estudios de género o escritura femenina, la relación de la literatura y el cine, así como al análisis de figuras relevantes en la literatura española y leonesa con especial énfasis en escritores contemporáneos.

Francisco Javier Ordiz Vázquez es profesor titular de literatura hispanoamericana de la Universidad de León (España). Sus áreas de estudio se centran principalmente en la narrativa hispanoamericana de los siglos xix y xx. Entre otros trabajos, es autor de la monografía *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes* (Universidad de León, 2005) y de las ediciones críticas de *Terra Nostra* (Espasa-Calpe, 1991) y *La muerte de Artemio Cruz* (Anaya-Muchnick, 1994) de Carlos Fuentes y *Santa*, de Federico Gamboa (Cátedra, 2002).

Tomás Regalado López se doctoró en el 2009 por la Universidad de Salamanca con una tesis sobre la novelística de Jorge Volpi. Es coautor del volumen *Crack. Instrucciones de uso* (Mondadori, 2004), y ha publicado además en revistas de España, Latinoamérica y Estados Unidos artículos sobre escritores mexicanos como Jorge Cuesta, Martín Luis Guzmán, Salvador Elizondo o Sergio Pitol. Desde 2000, ejerce la docencia en la James Madison University de Virginia, Estados Unidos.

Francisca Noguerol Jiménez es profesora titular de literatura hispanoamericana en la Universidad de Salamanca y ha ejercido, asimismo, como profesora visitante en diferentes universidades americanas (Colombia, Estados Unidos, México, Brasil, Chile, Argentina) y europeas (Alemania, Francia e Italia). Como autora y editora, ha publicado libros —*La trampa en la sonrisa* (1995), *Los espejos Las sombras* (1998), *Literatura y alienación* (2000), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de escritu*ra (2004), *Augusto Monterroso* (2004), *Contra el canto de la goma de borrar. Asedios a Enrique Lihn* (2005), *Epitafio del fuego* (2006)— y más de un centenar de trabajos sobre literatura latinoamericana en los que se manifiesta su especial interés por la narrativa más reciente y la

minificción, los imaginarios culturales, las relaciones entre imagen y literatura y la crítica genológica.

Nina Pluta (1966) es profesora de literatura española e hispanoamericana. Actualmente trabaja en el Instituto de Neofilología de Akademia Pedagogiczna de Cracovia. Es autora de artículos sobre la narrativa hispánica actual y de un manual de historia de la literatura hispanoamericana (en prensa en la editorial polaca Ossolineum, junto con Ewa Łukaszyk). Sus intereses se centran en la narrativa hispanoamericana actual y en ella, la cuestión del autotematismo y de las «contaminaciones» entre géneros literarios y no literarios.

Imelda Martín Junquera es profesora titular del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de León, España. Entre sus campos de estudio prioritarios se encuentra la literatura de minorías de los Estados Unidos, especialmente la literatura chicana y nativo-americana desde perpectivas ecocríticas y de género. Las publicaciones más relevantes en este sentido son *Las literaturas chicana y nativo-americana ante el realismo mágico*, León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2005. «The (Dis)articulation of Multiple Identities in Post-Ethnic Latina Fiction» en Broncano Rodríguez, Manuel y Martín Junquera, Imelda (eds.); *Sociedades multiculturales: Identidad y discurso artístico*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2006; y «*The Brick People* and the Struggle for Survival» en Gurpegui, José Antonio & Gómez Galisteo, Carmen (eds.): *Interpreting the New Milenio*, Cambridge Scholars Publishing, 2008.

Kristine Vanden Berghe es profesora asociada de lengua y literaturas hispánicas en la Universidad de Lieja y en la Universidad de Namur en Bélgica. Ha publicado numerosos artículos sobre literatura y cultura latinoamericanas del siglo XX y es autora de los libros *Intelectuales y anticomunismo. La revista* Cadernos Brasileiros *(1959-1970)* y *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del subcomandante Marcos*. También ha editado, junto con Maarten van Delden, el volumen *El laberinto de la solidaridad. Cultura y política en México (1910-2000)*.